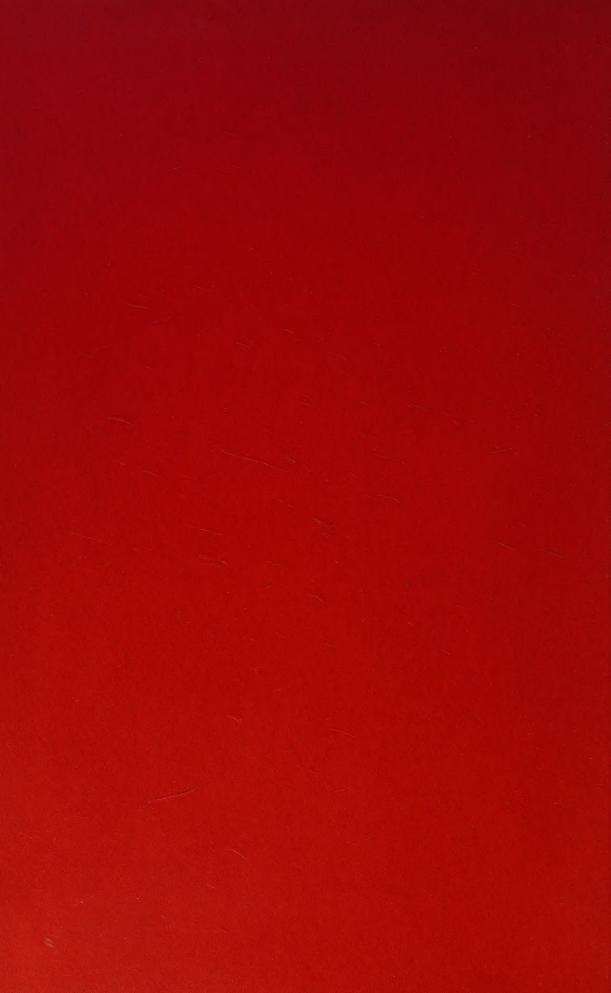
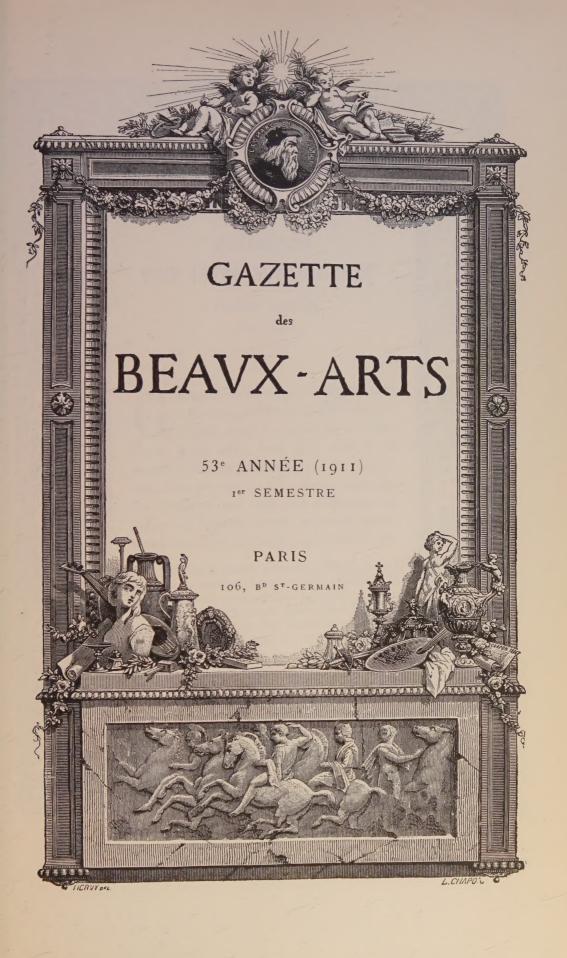
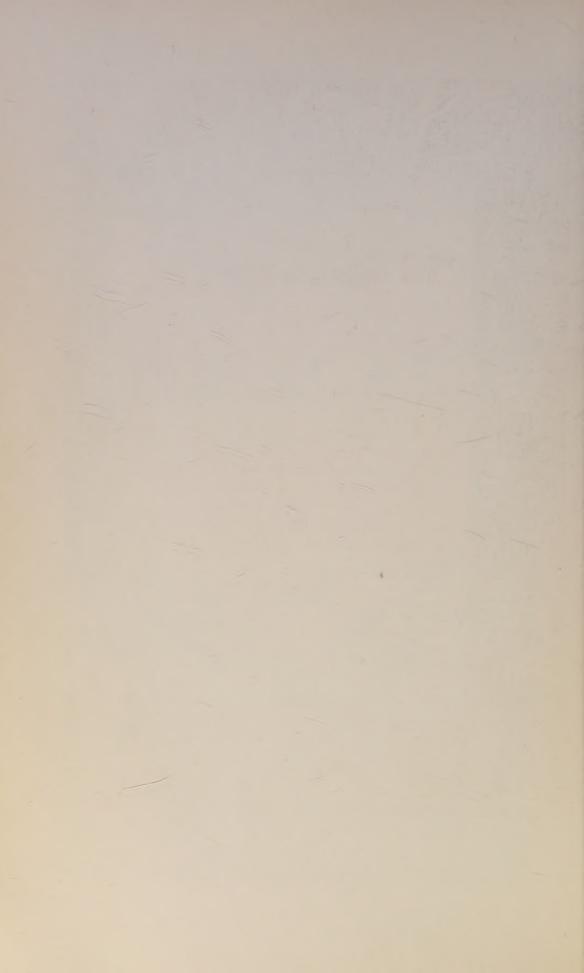
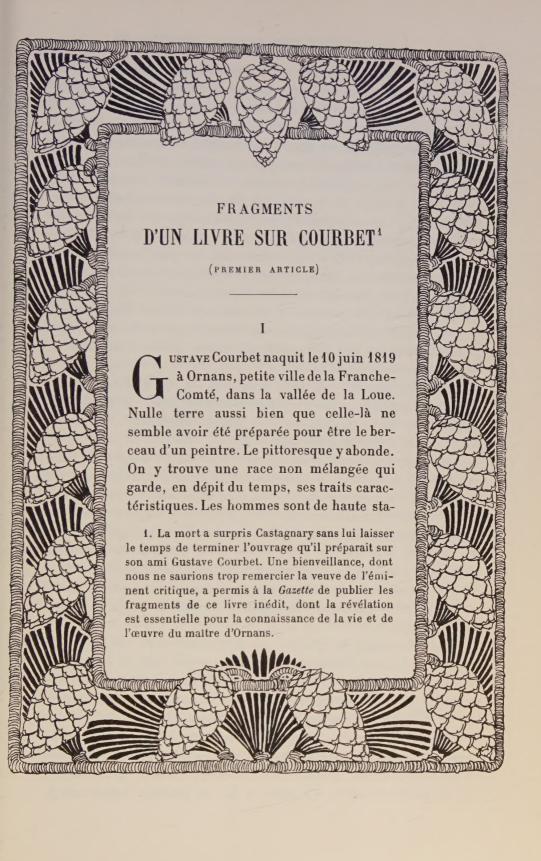


Authorized reprint by KRAUS REPRINT









ture, « la plus haute de France », dit Élisée Reclus; ils ont les épaules carrées, les pommettes saillantes, la mâchoire solide, tous les signes extérieurs de la force et de la volonté.

Sur leurs froids plateaux, les mœurs échappent à la transformation universelle. Il est encore des familles où les femmes ne se mettent jamais à table et servent les hommes aux repas; des villages où l'on fait la veillée l'hiver dans la « fruiterie », en filant une quenouille de laine et en chantant des chansons populaires. Le costume est ce qui a le moins résisté, comme partout du reste. On ne rencontrerait plus aujourd'hui le vieux paysan de la Révolution, en culottes courtes et en chapeau à cornes, tel que Courbet l'a pu voir dans sa jeunesse. Mais les costumes attachés à certaines fonctions sont conservés par ces fonctions mêmes : les chantres d'église doivent être encore vêtus comme ceux de l'Enterrement, et quel costume plus étrangement pittoresque que cette robe rouge et cette toque qui font ressembler d'humbles bedeaux de village à des magistrats de Haute Cour?

Telles les populations, tel le territoire. Un mot de P.-J. Proudhon en a dépeint la rudesse : « Dans mon pays, dit-il, on attelle six paires de bœufs à une charrue, et on laboure du granit. » Mais cette âpreté ne va pas sans beaucoup de grâce.

On ne saurait imaginer un sol plus accidenté! Raviné dans tous les sens, il présente à l'œil un enchevêtrement de déchirures profondes, où il y a place pour tous les genres de beautés. On voit des rivières comme l'Ain se précipiter d'en haut en une seule et immense nappe, ou, comme le Doubs, rebondir de gradin en gradin en cascades ruisselantes. Des rochers d'un ton gris bleu, comme personne n'en avait peint avant Courbet, accompagnent, ainsi qu'une haute falaise, la vallée qui serpente et où sourient par intervalles les plus ravissants paysages. A l'horizon s'étend une tache sombre, c'est la forêt...

Entre toutes ces merveilles, une merveille éclate, c'est la vallée d'Ornans. Ornans lui-même n'a guère que les ruines d'un vieux château féodal et les jolis sites qui l'encadrent; mais les environs sont délicieux, et leur attrait est relevé de quelques curieux accidents naturels: la grotte de la Loue, formidable caverne d'où la rivière s'élance toute formée; — la source du Lison, qui jaillit aussi du rocher en cascatelles gracieuses; —le Creux Billard, espèce d'entonnoir, où des torrents d'eau s'engouffrent pendant les pluies; — la grotte sarrasine « si vaste », dit un écrivain franc-comtois,

« qu'elle engloutirait la façade de Notre-Dame de Paris avec ses tours; si élevée que, sous son ciel de pierre partout éclairé de la lumière du jour, on voit des nuées d'hirondelles au ventre blanc tourbillonner et s'ébattre à grands cris 1 ». Quant à la vallée qu'arrose la Loue, c'est un pays de la plus rare beauté : vallons ombreux, clairs ruisseaux, rochers sévères, aspects tour à tour aimables ou grandioses; la nature y a prodigué ses plus puissantes séductions.

L'enfant prédestiné qui devait mettre au jour cette poésie ignorée était issu d'une famille de cultivateurs. Le père, Régis Courbet, habitait le petit village de Flagey, près d'Ornans. C'était un propriétaire aisé, on peut même dire riche, puisque sous la monarchie de Louis-Philippe il figurait parmi les électeurs censitaires. Il exploitait lui-même et avait des fermiers. Cependant, il était loin de se désintéresser de la culture. Les améliorations agricoles le préoccupaient vivement. Il fit plusieurs tentatives de grande culture, sans succès d'ailleurs; il essaya du drainage, inventa une herse, perfectionna d'autres outils. Mais il se lassait vite. J'ai vu à Flagey un grenier rempli de ses inventions; toutes sortes d'engins inutilisés et inutilisables y dormaient dans la poussière, témoignant à la fois des erreurs de l'inventeur et de son inconstance. La première fois que je lui fus présenté, il descendait d'une voiture à cinq roues qu'il avait confectionnée pour son usage personnel. Je cherchai où la cinquième roue était placée, il me la montra à l'arrière de la voiture, supportant un grand coffre dans lequel on pouvait mettre toutes sortes de hardes. — « C'est la plus utile des cinq », me dit-il, essayant de justifier par un paradoxe sa paradoxale conception.

Par ce côté et par beaucoup d'autres ce « montagnard » était un type intéressant. Grand, maigre, infatigable, il était toujours en route, à pied, à cheval, en voiture, faisant continuellement la navette entre Flagey et Ornans. Coureur de foires et marchés, on l'apercevait de loin dans la foule, bruyant, goguenard, semant les poignées de main, apostrophant les gens, criant, riant, gesticulant. Il ne savait jamais l'heure, n'était jamais pressé de rentrer; le soir venu, quand il croyait avoir fait ses affaires, il n'avait, le plus souvent, que dépensé des paroles et placé des quolibets.

Jeune, il avait été d'une force et d'une beauté peu communes; il les conserva longtemps. Dans le portrait que son fils a fait de

^{1.} Max Buchon.

lui et qui est peut-être le dernier bel ouvrage du peintre, il a soixante-seize ans; on ne lui en donnerait pas soixante. A cet âge encore, il avait le poignet rude et aimait à le faire sentir. Son instruction avait été plus soignée qu'on ne l'imaginerait d'un paysan né vers la fin de la Révolution. Il avait de la lecture et des idées à lui sur beaucoup de sujets.

La mère, Silvie Oudot, était d'Ornans, ce qui explique pourquoi ses couches avaient eu lieu dans cette petite ville, où vivaient encore son père et sa mère. Douce, pieuse, admirablement belle, elle veillait aux soins du ménage, tempérant par un bon sens droit et ferme ce que son mari avait de chimérique et de hasardeux dans le caractère.

Pour compléter le tableau de famille, il faut ajouter le grandpère et la grand'mère Oudot: la grand'mère, bonne ménagère, travailleuse, économe; le grand-père, homme de grand sens, type de franchise et de loyauté, ne doutant jamais de lui, lettré à sa façon, sachant par cœur des tirades de Voltaire, et resté jusqu'au bout fidèle à l'esprit de la Révolution².

Enfin, mentionnons les quatre filles qui vinrent successivement, Clarisse, Zoé, Zélie, Juliette. Clarisse mourut vers l'âge de quinze ans quand son frère était encore au Petit Séminaire; les trois autres sont les Demoiselles du village du célèbre tableau.

J'ai vu plus tard cet intérieur à Flagey et à Ornans, quand le grand-père et la grand'mère Oudot n'existaient plus, et que les « demoiselles » étaient grandes. C'était un ménage de bourgeois campagnards qui, à travers les soucis et les rudesses de la vie rurale, n'ont pas perdu toute espèce de préoccupations intellectuelles. Il s'en dégageait je ne sais quel parfum rustique, d'un charme tout à fait pénétrant. On s'y aimait beaucoup; « Gustave » a toujours été le meilleur des fils et le plus dévoué des frères. Les siens l'adoraient et il adorait les siens. L'affection qu'on lui portait rejaillissait sur ses camarades d'Ornans et sur les amis qu'il amenait quelquefois de Paris. Les goûts de la famille n'avaient rien de vulgaire. Une longue aisance avait permis d'affiner et de pousser l'éducation des enfants. Aussi, le soir, la grande pièce qui servait à la fois de

^{1.} Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts, mai 1882 (n° 38 du catalogue).

^{2.} Jean-Antoine Oudot, grand-père de Courbet, avait eu un frère qui, parti aux armées, devint colonel, puis maréchal de camp... Ce frère périt à la tête de sa brigade en 1814 sous les murs de Paris, laissant un garçon et deux filles. Le garçon, François-Julien Oudot, fit ses études au collège Charlemagne et devint plus lard professeur de droit civil à l'École de Droit de Paris.



UN APRÈS-DINER A ORNANS, TABLEAU DE COURBET (1849), DESSIN DE M. JACQUES BELTRAND (Musée de Lille.)

salon et de salle à manger se transformait volontiers en cabinet de lecture ou en salle de concert. Quand on avait assez causé, que le père Régis Courbet avait gagné avec éclat sa partie de dames, on faisait de la musique. Les sœurs de Gustave chantaient avec une grande justesse de sentiment en s'accompagnant au piano. Gustave faisait entendre sa jolie voix de tête. Quelquefois, Promaguet, le fils de l'organiste, qui était le professeur de ces demoiselles, prenait son violon. Quand Max Buchon était là, la littérature entrait en scène: Max Buchon disait des vers. Mais, chose remarquable, ce que « Gustave » et ses sœurs chantaient, ce n'était point les romances à la mode ou les grands airs du dernier opéra, c'était quelque chanson du pays, mal rimée, mais d'un sentiment exquis; les vers que Buchon débitait, ce n'était point un morceau lyrique ou dramatique de quelque poète à grande envergure, c'était une humble scène de la vie journalière qu'il avait mise en vers avec essort, en se préoccupant surtout du détail exact. Il semblait que telle fut la marque de la maison; ceux qui l'habitaient et ceux qui la fréquentaient avaient un égal penchant pour le simple et le naturel. Cette particularité me frappa vivement, et j'entrevis alors que l'Après-dîner à Ornans où, devant une table à moitié desservie, quelques amis écoutent, en fumant, un jeune homme qui joue du violon, n'était qu'un épisode de la vie intime que j'avais sous les yeux. Et aujourd'hui que j'écris ces lignes, je ne puis m'empêcher de penser que cette chaude atmosphère de sentiments tendres, d'art naïf et de poésie populaire, où Courbet passa sa jeunesse, a été pour beaucoup dans la direction imprimée à sa pensée. L'œuf du « réalisme » est sorti de ce nid.

11

Le nouveau-né fut naturellement un objet d'admiration pour ses parents jeunes et vieux. Les hommes de la famille le regardaient comme un prolongement de leur personne, un continuateur, celui qui devait réaliser les rêves qu'ils n'auraient fait qu'ébaucher pendant leur vie; les femmes l'adorèrent. Quand des sœurs lui vinrent, elles n'eurent qu'à partager le culte voué à cet aîné, futur chef de la famille, chargé de toutes les ambitions des uns et de toutes les tendresses des autres.

Élevé à Ornans par un grand-père qui raffolait de lui et une grand'mère qui remettait toujours la punition au lendemain, « Gus-

tave » ne connut point la contrainte. Son enfance se passa, dit un biographe, dans les jeux du village et la liberté des champs. Cela veut dire, je pense, que sa grande affaire était de courir les bois, dénicher les oiseaux, escalader les rochers, se rouler dans l'herbe, plonger dans la Loue l'été, et patiner sur la glace l'hiver; à ses moments perdus, il allait à l'école,

Vers l'âge de douze ans, on le mit externe au Petit Séminaire d'Ornans. Max Buchon, qui y fut son condisciple, rassemblant ses souvenirs à mon intention, m'écrivait : «Nous nous trouvâmes dans la même classe, bègues tous deux, moi interne, lui externe, moi calme, tranquille et peu aventureux, lui, dégourdi et tapageur. J'eus des prix à la fin de l'année, lui n'y pensait guère. »

Le bégaiement dont parle Buchon passa à la longue¹; la dissipation ne fit que croître et embellir. Tout le temps qu'il resta au Petit Séminaire, Gustave fut un parfait modèle d'indiscipline. Alerte et vigoureux, il était le premier à tous les jeux de mouvement. Il ne mordait pas de même au latin et au grec. Ce n'est pas que l'intelligence lui fît défaut, loin de là, il avait l'esprit très éveillé et très raisonneur, mais il ne se sentait aucun goût pour ce qu'on voulait lui apprendre. La narration française seule l'intéressait. Son imagination y trouvait un déversoir, et il s'y livrait avec une abondance sans frein. « Ses compositions », dit Max Buchon, « étaient étranges de conception et si chargées de détails amusants que le professeur en remettait la lecture à la fin de la classe, afin de pouvoir, sans inconvénient, mettre les élèves en gaieté. »

Indifférent à l'étude des langues anciennes, Courbet était très passionné pour ce qui est forme et couleur. Je ne m'arrêterai pas à mentionner les dessins et les caricatures dont il barbouillait ses cahiers. Ces amusements de la jeunesse ne sont pas toujours l'indice d'une vocation déterminée. Ce qui est plus caractéristique, c'est le fait suivant. Il y avait dans la chapelle du Séminaire un grand tableau de sainteté. Un jour, bien qu'il n'eût jamais vu peindre, il se fit fort de le copier d'emblée. Il prit une palette en porcelaine appartenant à une de ses sœurs, trouva des couleurs chez un peintre en bâtiment et se mit à l'œuvre.

Voilà une belle confiance qui promet.

^{1.} Cependant, je trouve dans sa correspondance que, quand il était en philosophie à Besançon, le bégaiement existait encore. « A cause de ma difficulté de parler », écrivait-il à sa famille, « j'ai averti mes professeurs de ne pas me faire lire tout haut dans la classe. » Paris eut raison de ce défaut.

III

Sur ces entrefaites, le Petit Séminaire fut transféré aux Maisonnettes, dans le vallon de la Consolation, où il est encore, et à la place qu'il laissait vacante à Ornans, les abbés Oudot et Lemondey établirent un pensionnat, où Courbet resta élève externe.

Le pensionnat Oudot s'enrichit peu après d'un professeur de dessin. Ce professeur, qu'on appelait familièrement le père Beau, était un pauvre diable que la difficulté de vivre chassait de Besançon. Il avait été élève de Gros ¹ et avait rapporté de Paris un certain nombre de copies exécutées par lui dans l'atelier de son maître. Il eut l'idée de les exposer. Cette exposition excita une telle admiration, et le père Beau, par le récit de ses souvenirs d'artiste, charma si bien les visiteurs, que des élèves du pensionnat sollicitèrent ses leçons: Courbet était du nombre.

N'est-il pas curieux de rencontrer le grand nom de Gros sur la route du peintre Courbet, comme déjà il avait été rencontré sur celle de Géricault et de Delacroix? Géricault avait pour Gros une admiration profonde. Il le regardait comme le plus grand maître de l'École française. Je ne suis pas éloigné de cette opinion.

A une époque où tout était grec ou romain, où en dehors du nu il n'y avait pas de tableau d'histoire, Gros emprunta au monde contemporain les matériaux de son art. Ce fut malgré lui, à la vérité, et sous la pression des événements. Mais le résultat n'en demeure pas moins à son avantage. Il demanda au temps où il vivait, « aux circonstances », comme on disait alors avec mépris, son inspiration et ses modèles; il représenta, pour l'édification de la postérité, les hommes et les choses qu'il avait sous les yeux; en un mot, il fut moderne et Français, quand il n'était permis à personne de l'être. C'est un mérite qu'aucune faiblesse, aucune erreur ne sauraient amoindrir ni voiler. Toute une société revit dans son œuvre. On en retrouve la physionomie dans les innombrables portraits qu'il accumulait comme en se jouant, et surtout dans les grandes pages qu'il brossait de verve après les avoir longuement méditées: Les Pestiférés de Jaffa, La Bataille d'Eylau, La Fuite de Louis XVIII, L'Embarquement de la duchesse d'Angoulême.

^{1.} A la date de 1828 figure sur la liste des élèves que J.-B. Delestre a publiée un élève du nom de Baultz.

Ce qui frappe tout d'abord devant ces chefs-d'œuvre, c'est la franchise et la netteté de l'esprit qui les a conçus.

Gros est émancipé de toute influence; cherchez, analysez, vous ne découvrirez en lui ni réminiscence classique, ni souvenirs des anciens maîtres, ni trace de l'esthétique dominante. Il s'appartient et ne relève de personne. Chose étonnante pour ce temps, c'est dans la réalité qu'il place sa poésie. Il ose prendre Napoléon, ses généraux, ses soldats tels qu'ils étaient, avec leurs costumes et leurs armes; les habits bleus et les épaulettes entrent par lui dans le domaine de l'art. Les vêtements civils ne l'embarrasseront pas plus que les vêtements militaires; il traitera les uns et les autres avec la même sincérité. David, ce glorificateur du nu, en frémit; Gros, lui-même, déplore la nécessité qu'il subit; il ira même plus tard jusqu'à faire amende honorable devant le cercueil de Girodet. En attendant, la destinée le pousse et son génie l'entraîne. Admirable génie fait d'audace et de vérité observée. Il poussait le scrupule d'exactitude et de précision jusqu'à reproduire le plan des lieux, la disposition des régiments; on est frappé d'étonnement quand on apprend que la Bataille d'Eylau, si pathétique, si émouvante, a été faite d'après les données d'un programme conforme aux bulletins officiels.

A toutes ces qualités Gros joignait la qualité essentielle, sans laquelle on peut être un artiste mais on n'est pas un peintre : il avait la couleur et le mouvement, c'est-à-dire la vie. Comment s'étonner que son œuvre ait impressionné si puissamment le peintre du Radeau de la Méduse?

L'influence de Gros est plus apparente encore dans l'œuvre d'Eugène Delacroix. Charles Blanc raconte à ce sujet une charmante anecdote. C'était peu après l'ouverture du Salon de 1822, Delacroix était allé remercier Gros d'avoir fait mettre la Barque du Dante en bonne place. Gros, obligé de sortir, laissa son jeune confrère dans son atelier, où il se trouva tout à coup en face des Pestiférés de Jaffa, de la Bataille d'Aboukir, de la Bataille d'Eylau.

La Restauration, peu soucieuse d'avoir dans ses musées des œuvres à la gloire d'un régime exécré, avait rendu ces admirables toiles à leur auteur. « Resté seul dans l'atelier », dit Charles Blanc, « Delacroix se croyait dans le saint des saints. Il touchait avec respect la palette, les brosses du peintre; il était tout entier au sentiment moderne de cette peinture chaleureuse et remuée. Il admirait les beaux nus des Pestiférés, ces tons cadavéreux, si énergiquement

osés, ces têtes de désespérés et de mourants touchées avec tant de volonté, tant de fierté, et cette exécution, enfin, si vivante, même dans la représentation de la mort. Trois heures se passèrent ainsi à regarder, à songer. » Eugène Delacroix nous a raconté un jour combien il fut frappé des peintures de Gros, jusque dans le détail des uniformes, des chapeaux, des cravates et des gants. « Lui seul », disait-il, « a su coiffer nos généraux et les habiller sans mannequin. On voit bien qu'il a suivi les régiments, qu'il a vécu à l'armée.

Le Massacre de Scio fut conçu sous l'influence des Pestiférés de Jaffa comme Dante et Virgile l'avait été sous l'influence du Radeau de la Méduse.

Pour Courbet, c'est indirectement, dans un petit village au fond de la province et sur le vu de copies subalternes, qu'il entrevit le génie lumineux de Gros. Il en garda toujours une vive admiration pour ce grand artiste que l'opinion publique n'a pas encore appris à placer à son rang; et quand, plus tard, se remémorant ses propres efforts, il essaya de déterminer son rôle historique dans notre École, il dira qu'en peignant la réalité « il a continué les propensions de Gros et de Géricault ».

Courbet apprit donc de bonne heure les premiers éléments du dessin; il se mit aussi à la peinture. Pour débuter, ces études ne furent pas poussées bien loin. L'élève n'en garda pas moins un bon souvenir de son vieux professeur et quand, plus tard, il commença à travailler sur des idées à lui, le père Beau fut un des premiers à qui il voulut que ses essais fussent communiqués.

IV

Gustave Courbet achevait sa rhétorique, et sa famille se préoccupait de son avenir.

Son père voulait en faire un avocat. Le cousin Oudot, professeur à l'École de Droit de Paris, qui entretenait avec ses parents d'Ornans une correspondance suivie, et qui souvent venait passer les vacances chez eux, approuvait fort cette détermination.

Il s'ensuivit qu'une fois sa rhétorique terminée, l'héritier des Courbet fut envoyé comme interne au collège royal de Besançon pour y terminer ses études (novembre 1837). On ne le séparait pas seulement de son grand-père et de sa grand'mère, on le privait de sa liberté!

Comme il était à prévoir, le jeune homme ne put supporter

un régime où l'on « marchait toujours en rang depuis le matin jusqu'à la nuit », « où tout était réglementé « comme à la caserne », le lever, le coucher, la récréation, le travail ». Au bout de trois jours, il demanda à revoir Ornans et ses vieux. Après trois semaines, il écrivait des lettres lamentables, suppliant qu'on vînt le délivrer ou qu'on lui permît d'achever ses études comme externe. Peu à peu le dégoût s'empara de lui, il cessa de travailler, rêva « d'envoyer paître toute la bachellerie » et de prendre un état. Mais lequel? Il n'y avait pas encore songé. L'idée d'être peintre ne se présenta même pas à son esprit, tant l'art le tourmentait encore peu. Enfin, il déclara nettement qu'il se sauverait si on ne venait le chercher. « Que mon père vienne dimanche avec mon grand-père », écrit-il le 9 décembre; « je ne peux rester ici plus longtemps, je déserte. » Et, comme preuve de sa résolution, il annonce qu'il a déjà vendu son uniforme. Les parents faisaient la sourde oreille. M. Oudot écrivait de Paris : « Je souhaite que Gustave comprenne qu'il est et doit être un homme raisonnable et que l'avenir est une chose à laquelle il faut toujours songer. »

Il tomba réellement malade. L'horrible « mouton froid qu'on servait tous les soirs » lui donnait des nausées. Du fond de sa captivité, il songeait aux jeunes gens de son âge qui circulaient librement dans la ville. « Tandis qu'ils sont bien tranquilles dans leur petite chambre, moi je suis au collège, mené comme un milicien, nourri comme un chien et couché sur un lit plus dur que du bois. » Enfin, n'y tenant plus, il écrit à ses parents : « Je vous préviens que voici huit jours que ma malle est faite en vous attendant. Mais, puisque vous n'êtes pas venus et que vous croyez toujours que c'est pour rire que je veux quitter le collège, je vous préviens qu'au jour de l'an je m'en irai avec tous mes effets. »

On parvint à le calmer. Un nouveau trimestre commença. Une vieille amie de sa famille, M^{no} Beffort, ancienne Ursuline d'Ornans, gouvernante de l'abbé Riduet, ex-prêtre assermenté du diocèse de Besançon, s'était déclarée en sa faveur. Les instances de la vieille dame, appuyée par le grand-père, eurent enfin plein succès. On décida que le collégien finirait le trimestre commencé et qu'après on le rendrait à la vie libre. Cette promesse lui rendit le courage. Il se remit à travailler et à suivre les cours : « Pour mes classes, je travaille comme j'ai promis de le faire. Je me suis fait acheter de la chandelle et je veille comme la plupart des philosophes jusqu'à dix heures... Je suis toujours le cours de M. Lacaze, nous

faisons de la géométrie. Maintenant, ce qui m'embarrasse, c'est le grec et l'histoire, car nous n'avons pas de professeur pour ces choses¹. »

La promesse fut tenue. Courbet retiré du collège prit un logement en ville et se mit à préparer librement son baccalauréat, suivant les cours des professeurs de l'Académie. Pour se distraire de ce travail ardu, il se remit en même temps au dessin.

Le dessin! Un de ses chagrins, au collège, avait été de ne pouvoir le continuer. Il y avait bien un cours de dessin fait par M. Flageoulot, professeur, mais on n'y faisait rien. Les bons modèles manquaient et le local ne se prêtait guère à l'étude. « On est là une centaine », écrivait Courbet, « dans un grand corridor, où l'on ne peut pas tenir son crayon tant on a froid. Ensuite, on crie, on cause, on fait un tapage qui empêche de s'entendre. » Il aurait voulu aussi « continuer la peinture en cas qu'il allât quelque part où il aurait pu copier des fragments de tableau ». Il s'y remit sous la direction de M. Flageoulot, le professeur du collège.

C'est à cette époque que se place le début de Courbet, s'il est permis de donner le nom de début à une simple illustration de livre. Son camarade Max Buchon faisait imprimer à Besançon son premier volume de vers, il demanda à Courbet de lui dessiner quelques vignettes. Celui-ci fit quatre petites lithographies qui prirent place dans le volume ². Il s'était plu beaucoup à ce travail nouveau pour lui. Il envoya plusieurs épreuves à ses parents : « Vous en ferez part au père Beau », dit-il, « au grand-père, à l'oncle; je vous en enverrai d'autres dans quelques jours. » La vérité m'oblige à dire que cet essai était très faible. Les premiers dessins de Courbet ne valent guère mieux que les premiers vers de Buchon; les uns et les autres sont sans accent personnel.

Cependant Gustave Courbet piochait toujours. Il arriva un jour que l'Académie de Besançon, par un nouveau règlement, augmenta le nombre des matières de l'examen. « On exige maintenant », écrit Courbet à sa famille, « du grec à livre ouvert, de plus de la géographie, de l'astronomie (choses que nous n'avons pas apprises dans nos classes), la chimie, l'algèbre, le latin, tous les auteurs connus, de plus une composition avant de commencer. Tout cela, joint aux

^{1.} M^{He} Juliette Courbet possède les cahiers de Courbet philosophe. Ce sont des résumés, des analyses, d'après la formule ordinaire.

^{2.} Essais poétiques par Max B..., vignettes par Gustave C.... Besançon, Imprimerie et lithographie de Sainte-Agathe, 1839.

matières exorbitantes que nous avions d'abord, me met dans des transes cruelles! »

Se présenta-t-il et fut-il refusé? Renonça-t-il à affronter l'examen? C'est un point que Gustave Courbet laissait volontiers dans l'ombre. Il avait bien tort, car on alla jusqu'à lui contester l'instruction qu'il avait véritablement reçue¹. La vérité est qu'il fit ses classes jusqu'au bout. Il fut mauvais élève humaniste, mais combien l'ont été comme lui! il ne fut pas bachelier, mais combien de peintres le sont?

Quoi qu'il en soit, rebuté par le baccalauréat, il se jette tout entier du côté de la peinture.

V

M. Flageoulot, professeur de dessin au collège de Besançon, avait chez lui un atelier où il recevait ses élèves.

C'est là que Gustave Courbet commença sérieusement l'étude du pinceau. Ce Flageoulot, qui se disait élève de David et de Gros², était plein des Romains et des Grecs; à l'admiration de l'antiquité, il joignait celle de Raphaël, tout comme M. Ingres. Il avait fait une série de trente-sept tableaux sur les Amours de Psyché. « Mes compositions ne valent pas celles du divin Sanzio, » disait-il, « mais j'en ai fait deux de plus que lui. » Versé dans la littérature ancienne, poète lui-même à ses heures, cet aimable homme avait de douces manies mythologiques. Il faisait des vers, chantait en s'accompagnant de la lyre, et quand il était content de ses élèves, il les élevait à la dignité de dieux. Il y avait le dieu de la couleur, le dieu du dessin, le dieu de l'harmonie, un Olympe complet. Courbet fut dieu de la couleur.

Le nouvel élève travaillait avec ardeur. Son goût pour la peinture se développait à mesure qu'il apprenait à peindre. Cet art l'étonnait et l'amusait Tout en étudiant le modèle à l'atelier Flageoulot, il faisait du paysage d'après nature et s'exerçait à composer de petits tableaux. Les études qu'il a ainsi accumulées dans

1. Des recherches faites à ma demande à la Faculté des Lettres de Besançon pendant les années 1838, 1839 et 1840, il résulte que Gustave Courbet ne s'est pas présenté au baccalauréat. On ne peut que se féliciter de cette résolution providentielle. La France gagnait un avocat de plus, elle perdait un grand peintre.

2. Il ne figure ni dans la liste des élèves de David donnée par Delécluze, ni dans celle de Gros, donnée par Delestre. Son portrait, par M. Bailly, est au musée de Besançon.

ces années de jeunesse sont innombrables. Quoique beaucoup aient disparu, il en subsiste encore chez les personnes qui ont connu le peintre à cette époque de sa vie. M¹¹e Juliette Courbet en possède un certain nombre. Elles sont généralement sur papier. Il y en a qui représentent des scènes de la vie ordinaire, ou des paysages de la Loue avec un fond de rochers gris; mais le plus grand nombre appartient au monde de la fantaisie; on y voit des gentilshommes à pourpoint qui font parade, des mousquetaires qui se pourfendent, des bandits à l'affût, des tours en ruine, des têtes de morts; tous les rêves d'une imagination surchauffée par le Romantisme.

Car, au sortir du collège, Courbet était romantique comme l'était d'ailleurs son ami Max Buchon, et tous les jeunes gens d'alors. A cette date, en effet (1838), le mouvement littéraire commencé par les Méditations de Lamartine, continué et agrandi en poésie par les Odes et Ballades, les Orientales, les Harmonies, les Voix intérieures; en prose par Notre-Dame de Paris, au théâtre par Marion Delorme, Ruy Blas, était dans tout son éclat. De Paris, il avait gagné la province, envahissant peu à peu les parties vives de la société, je veux dire les femmes et les jeunes gens. Tout naturellement, les collèges et les pensionnats s'étaient barricadés contre cette peste, et une surveillance rigoureuse, établie à l'entrée, empêchait l'introduction des livres subversifs. Éternelle histoire du fruit défendu! Il suffisait que les auteurs contemporains fussent sérieusement bannis pour être ardemment recherchés.

Je reconstruis ici les sentiments de Gustave Courbet, d'après ceux que j'ai éprouvés moi-même quand j'achevais mes humanités dans le petit collège de ma ville natale : nous n'avions pas de plus grand plaisir que de lire Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, en cachette, à l'étude ou à la promenade. J'imagine que, dix ans auparavant, les choses s'en allaient à peu près de même. Au collège de Besançon comme au Petit Séminaire, Courbet dut être du parti de la nouveauté. Je le vois s'enfoncer dans la campagne, un jour de congé, avec un volume de Victor Hugo ou de George Sand, puis, étendu dans l'herbe odorante, en pleine vallée de la Loue, à l'ombre des grands arbres, s'enivrer de poésie et de sentimentalité.

Cependant, Courbet avait atteint et même dépassé la vingtième année, développant librement toutes ses énergies natives. J'ai sous les yeux un portrait au crayon fait à cette époque par un de ses camarades d'atelier, M. E. Baille, devenu depuis professeur de peinture à Besançon. C'est un grand jeune homme à la taille mince et élégante;



PORTRAIT DE GUSTAVE COURBET (1840), DESSIN PAR BAILLE

un léger duvet estompe son menton et ses joues; l'arcade sourcilière largement construite abrite des yeux d'une grande beauté. Il a le regard tranquille d'un lion qui sent sa force. La bouche est railleuse et positive; les pommettes saillantes et le tour serré du crâne accusent l'énergie de la volonté. Il porte les cheveux longs, bouclés au ras du col. Assis, les jambes croisées, il a le costume des élégants de ce temps: l'habit à queue, le pantalon à pont, et tient déjà à la main cette pipe qui ne quittera plus ses lèvres et avec laquelle il traversera la vie. Dans l'angle de droite on lit: « Portrait de mon ami G. Courbet, Baille, 1840. »

Ce portrait ne dit que ce qu'il pouvait dire. Naturellement il oublie les qualités morales, la force et la grâce, la sensibilité et l'énergie, la bonhomie et la fierté, la réflexion et l'enthousiasme, enfin, comme dit Buchon « une impressionnabilité féminine servie par la force expansive d'un géant » ¹, à peine s'il laisse soupçonner la vigueur musculaire développée par le goût du sport et tout ce qui s'y rattache. « Taillé en force comme il est, mettez-le à table, à cheval, en chasse, à la nage, au canotage, au patinage, au billard, au jeu de mail et vous verrez s'il ne fera pas magnifiquement honneur à la situation ².» Que faire de ce beau garçon, aimant, aimé, bien vivant, adroit à tous les exercices du corps, le plus charmant des compagnons, tenant bien la table, sachant rire, boire et chanter, plein d'entrain et de bonne humeur, la joie de ses amis, l'orgueil de ses parents?

Il fallait le laisser se développer librement dans la carrière qu'il aurait librement choisie. L'internement au collège de Besançon avait été une erreur dont tout le monde s'était ressenti. Personne ne songea à la renouveler, et Gustave Courbet fut laissé libre. Il partit.

Et voilà comme quoi, par un beau jour de novembre 1840, Jean-Désiré-Gustave Courbet monta sur l'impériale de la diligence qui faisait le trajet d'Ornans à Paris, chargé des bénédictions et des vœux de toute une famille en pleurs.

CASTAGNARY

(La suite prochainement.)

1. Max Buchon. Noëls et Chants populaires de la Franche-Comté.

2. Max Buchon, ibid.

LES DERNIÈRES FOUILLES DE POMPÉI



PLAN DES RÉCENTES FOUILLES DE POMPÉI

Grâce aux documents que nous a fournis avec la plus grande courtoisie M. G. de Petra, l'illustre archéologue italien, ex-directeur des fouilles de la province de Naples, nous avons le plaisir de mettre sous les yeux des lecteurs de la Gazette des Beaux-Arts de magnifiques fresques récemment mises à jour aux portes de Pompéi, fresques qui constituent un ensemble absolument unique dans l'histoire de la peinture ancienne¹.

La découverte remonte à l'été de 1909. Elle fut sensationnelle.

Les feuilles publiques l'exaltèrent, en évoquant les grands jours du trésor de Boscoreale et la fortune deux fois propice au syndic Vincenzo de Prisco.

Toutefois, certaines circonstances n'ont permis que tout dernièrement de mettre la nouvelle villa dans le domaine public².

Le lieu de la trouvaille est une villa suburbaine de Pompéi, sise à quelque cents mètres seulement des murailles de l'ancienne cité campanienne et de la porte dite d'Herculanum. Elle est toute voisine de la voie des Tombeaux et de cette villa de Diomède dont Bulwer a fait le théâtre de ses Derniers jours de Pompéi.

- 1. Cf. G. de Petra, Notizie degli scavi di antichita (Atti della R. Academia dei Lincei, vol. VII (1910), fasc. 4, pl. 1 à xx et p. 139 et suiv.; article de M. Hartwig dans la Neue freie Presse du 27 mai 1910.
- 2. Nous présentons nos plus vifs remerciements à M. G. de Petra pour nous avoir autorisé à reproduire ici ces œuvres d'un intérêt capital.

A cinquante mètres, en contre-bas, le Sarno coule son eau tranquille; l'excavation n'est qu'une fondrière, creusée dans les blancs lapilli, au milieu des vergers. Des lèvres de la tranchée, l'œil embrasse l'admirable golfe de Castellamare, puis se reporte au nord, vers la ligne des collines basses qui remontent, par Boscoreale, jusqu'au Vésuve. Mais le vrai mirage est ici celui de l'art. On dévale une planche appuyée à un chevalet, on franchit une large baie percée entre des murs d'appareil grossier, et l'on se trouve soudain



1. DIONYSOS ET SON THIASE

dans une pièce spacieuse, dont les quatre parois sont ornées d'une frise qui se déroule en série continue (fig. 1 à 7 et fig. 12).

Quand je la vis, en juin 1909, quinze jours après la découverte, je fus subjugué par toutes ces figures belles et éclatantes du coloris merveilleux que présentent les stucs fraîchement exhumés. Je remarquai aussi le pavement, admirablement conservé, et fait de belles dalles de marbre blanc et noir. Quelque amertume, à la vérité, se mêlait à ce premier mouvement d'enthousiasme; seule, en effet, la négligence funeste d'un agent m'a empêché de prendre part personnellement à l'exploration de la nouvelle villa. J'avais envoyé mon homme dès avril 1909, à Torre Annunziata, pour traiter avec le petit consortium de notables locaux qui détenaient la

concession de fouilles et cherchaient des associés. J'étais retenu alors à Rome, où j'exhumais, sur le mont Janicule, avec M. G. Darier, ce sanctuaire syrien auquel M. Gauckler a fait depuis une grande



2. SATYRES ET CHÈVRES

publicité. Mon agent négligea de signer le contrat, temporisa, et, quand je gagnai Naples, les fouilles de la nouvelle villa pompéienne étaient déjà commencées, et si fructueuses que les heureux découvreurs se montraient intraitables.

Je me console de cette déconvenue par le plaisir que j'éprouve à pénétrer aujourd'hui avec les lecteurs de la Gazette dans le grand triclinium. La décoration de cette salle est reproduite en grande partie dans nos figures 1 à 7. Au lieu de tableautins portant des sujets encadrés dans une architecture de fantaisie, ce sont des personnages quasi en grandeur, déroulant sur les quatre parois un bandeau unique, interrompu seulement par trois portes. Cette grande composition, qui ne mesure pas moins de dix-sept mètres de



3. SCÈNE DE LUSTRATION; SILÈNE CITHAREDE

longueur, est divisée par des bandes verticales marron; elle garde toutefois une parsaite unité et se détache heureusement sur un fond vermillon. Le stylobate présente trois bandes imitant des marbres polis, rouge, vert, jaune et noir.

M. G. de Petra a reconnu le sujet de nos peintures; ce serait l'Initiation des femmes aux mystères dionysiaques. Sur la paroi principale, au fond de la pièce, on voit Dionysos assis avec nonchalance, la tête renversée et s'abandonnant aux embrassements d'Ariane. A gauche de Dionysos (fig. 1), sont groupées quelques figures de son thiase; un Silène assis, tend un skyphos plein de vin à un jeune satyre, qui y boit avidement. Un autre satyre juvénile tend à bout de bras un masque de théâtre, peint en noir, qui repro-



4. UNE LEÇON DE LECTURE

duit l'air jovial, le nez camus et la bouche entr'ouverte du Silène. A gauche de ce groupe, une jeune fille est emportée dans une course précipitée; ses bras écartés, son manteau gonflé comme une voile, et flottant au-dessus de sa tête, sa respiration haletante, marquent le trouble de sa jeune âme. C'est une néophyte, brûlant du désir d'être associée aux mystères sacrés, ou fuyant, effarée, les dures épreuves qu'elle entrevoit. Voici ensuite un groupe de jeunes satyres jouant avec des chèvres (fig. 2), enfin, Silène citharède,



5. LA FLAGELLATION RITUELLE

accompagnant sur son instrument la révélation des arcanes diony-siaques (fig. 3).

M. G. de Petra a bien marqué l'importance de ce groupe dans la composition générale. Toutes les figures qui le suivent à gauche sont restées dans le siècle; indifférentes à la prédication mystique, elles vaquent aux soins ordinaires de la vie. L'une reçoit la visite d'une amie qui tombe au milieu d'une leçon de lecture: on voit l'enfant dérouler son alphabet de papyrus avec une gravité comique (fig. 4). Une autre femme, couronnée d'olivier, porte des offrandes sur un plateau. Son attitude rappelle la fameuse statue de prêtresse trouvée à Anzio et conservée au Musée des Thermes, à Rome. Elle rejoint un groupe de femmes (fig. 3) qui participent à une libation



rituelle accomplie par une prêtresse assise, le dos tourné au spectateur.

A droite du groupe central, le peintre a figuré, en un contraste violent, les souffrances de l'initiation, enfin les joies de l'extase et de l'enthousiasme bachiques. Une figure ailée agite un fouet avec



7. AU GYNÉCÉE

une férocité de tortionnaire: une jeune femme, au corps allongé, qui rappelle la Thétis d'Ingres, est accroupie devant elle, implorant une rémission à ces coups de discipline (fig. 5). M. de Petra s'est souvenu bien à propos d'un texte où le périégète Pausanias¹ raconte qu'il existe à Aléa, en Arcadie, un sanctuaire de Dionysos; il ajoute qu'à une certaine fête qui revient tous les deux ans, les femmes

sont fouettées dans le temple. M. Salomon Reinach a montré, il y a quelques années ', que cette coutume singulière, pratiquée aussi avec une baguette de coudrier sur les jeunes garçons de Sparte, devant l'autel d'Artémis Orthia, et à Rome, pendant la fête des Lupercales, avec des lanières de cuir de bouc, avait pour but de faire passer

dans le corps des patients la force et la vitalité soit d'un arbre, soit d'un animal sacré. Ce serait un rite de communion remontant à une époque barbare. D'autres croient que ces moyens de lustration visent surtout à une justification mystérieuse qui s'exerce aussi bien sur la terre que sur les hommes ou sur les animaux².

Quoi qu'il en soit, notre scènc de flagellation rituelle est suivie, dans le retour d'angle de la salle, par le plus beau groupe de toute la frise, sous le rapport du dessin, du coloris et de la grâce (fig. 6). Une jeune fille danse et pirouette sur elle-même, soulevée sur la pointe des pieds. Elle est vue de dos: un voile lilas flotte autour d'elle. Ses bras levés agitent des crotales, qui marquent le rythme du chœur bachique. Auprès d'elle, au deuxième plan, une autre femme, vêtue d'un manteau foncé, tient un thyrse. Le groupe de gauche complète heureuse-



8. DIONYSOS ET SATYRE

ment la composition et comprend deux femmes. L'une, déjà mûre, est assise, drapée dans un manteau clair; ses yeux pers sont fixés sur le spectateur; l'autre, agenouillée, les cheveux défaits, a fui la flagellation et s'abandonne à sa protectrice qui lui donne des conseils de résignation. Une tunique de couleur lilas laisse décou-

^{1.} L'Anthropologie, 1904, p. 47: La Flagellation rituelle; — Deubner (Archiv für Religionswissenschaft, 1910, p. 481).

^{2.} Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, article Luperci.

verts le buste et l'épaule, qui sont d'un dessin pur et de formes délicates et gracieuses. La main est très jolie et digne de celles qu'on admire dans une autre peinture pompéienne : la *Toilette de la mariée*.

Les petits panneaux du côté nord offrent des élus jouissant déjà des félicités de la béatitude (fig. 7 et 12).

Telle est cette belle composition, unique, nous l'avons dit, dans



9. MÉNADE

la galerie des fresques pompéiennes par le sujet, le nombre des personnages et, surtout, par le procédé de narration continue qui rappelle ces zones figurées dont les potiers du Céramique athénien habillaient les flancs de leurs grands cratères.

Sous le rapport du style, la décoration offre moins de nouveauté. Les archéologues la classeront sans hésitation dans les œuvres du second de ces quatre styles pompéiens, si bien étudiés et caractérisés par feu A. Mau dans un ouvrage classique. On pourrait relever plus d'une analogie avec des peintures déjà connues. Si l'artiste s'inspire assurément d'un beau modèle de l'époque hellénistique, si certaines de ses figures offrent des réminiscences de la statuaire, comme la danseuse de la figure 6, l'Amour de la figure 7, qui rappelle les petits bronzes pompéiens, enfin, l'enfant liseur (fig. 4), qui est le frère de l'Olympos lutiné par Pan, il a cependant son individualité, son écriture artistique, qui est bien à lui.

Je relève quelques particularités de ce style. D'abord les têtes. Presque toutes sont des portraits, disons plutôt le portrait du même modèle viril, aux cheveux rares, séparés par

une raie et ramenés en avant. L'expression des visages est un peu froide et pas très intelligente; la distance du front à la bouche assez grande. L'œil endormi, le regard absent, ahuri, plus que songeur, presque éteint, de tous ces personnages est remarquable, et constitue comme la signature du peintre (voir figures 2 et 4). L'influence du modèle viril s'étend, victorieuse, sur les têtes de femmes : ainsi, la

^{1.} Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji, 1882.

matrone qui fait lire son fils (fig. 4) et la jeune fille effarée (fig. 2) ont cette même chevelure courte et rare, aux mèches peu fournies et plaquées sur le front, que les jeunes satyres (fig. 2) ou les adolescents du tableau.

Les figures sont éclairées violemment d'un seul côté, tantôt de droite à gauche (fig. 7), tantôt de gauche à droite (fig. 4). Les figures de trois quarts ont tout un profil dans l'ombre. Parfois, les raccourcis ont un peu gêné le peintre; il donne souvent de longues mains

d'homme à des personnages féminins (fig. 7). Le coloris, dont nous regrettons de ne pouvoir donner ici un exemple, ne témoigne pas d'une palette très riche. Les touches jaunes, lilas, brunes, bleues, ou roses, se détachent sur le fond cinabre, sans grand souci de graduer l'échelle des valeurs de tons; il en résulte, dans l'effet général, une certaine monotonie. On sent que le peintre a compté sur les réelles qualités décoratives du fond et de la composition.

Malgré ces réserves, nous reconnaîtrons en notre artiste un des premiers parmi ceux qui ont embelli les édifices antiques par le pinceau, en faisant jouer à la pein-



10. SATYRE DANSANT

ture le rôle de nos papiers peints ou de nos tapisseries. Nous ne sommes pas réduits à un pessimisme administratif, et pouvons exprimer, à propos des nouvelles fresques de Pompéi, notre joie que les cendres de 79 aient rendu d'aussi belles choses.

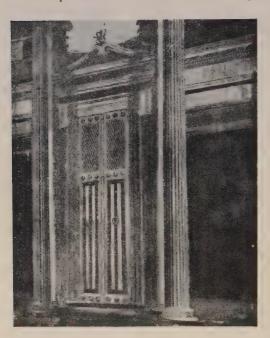
Si nous quittons le superbe *triclinium*, qui, à lui seul, place hors de pair la nouvelle villa, nous passons dans une pièce marquée, sur notre plan, du chiffre 16.

Ce local, simple couloir, offre aussi des fresques du II^e style; les sujets en sont de grandes figures se détachant sur une sorte de plinthe. Nous reproduisons les plus belles de ces images : une Ménade debout, malheureusement fragmentaire, et un groupe fort intéressant : Dionysos soutenu par un satyre. Ce dernier tableau, selon la remarque pénétrante de M. Roger Marx, rappellera la

manière de Gustave Moreau à ceux qui recherchent dans l'art antique certains accents très modernes.

Dans la petite chambre nº 15, j'ai observé, sur les parois, des stucs d'une nuance vert sombre, très rare à Pompéi, et, sur un fond rouge, de charmants sujets figurés, tel ce satyre dansant avec une verve débridée et pleine de caractère (fig. 10).

L'exploration de notre villa n'est pas terminée. Toute la portion



11. FRESQUE DE STYLE ARCHITECTONIQUE

septentrionale reste enfouie. On ne connaît pas bien encore l'économie de l'édifice. Il est certain, cependant, qu'il se divisait en deux appartements distincts, l'un réservé aux maîtres, l'autre affecté au service (nºs 1 à 11 du plan). Le beau péristyle D fait bien augurer de l'avenir. On voudrait croire que le propriétaire avait autant de goût pour la sculpture que pour la peinture et que sa dévotion envers Dionysos ne s'exprima pas par les seules images qui ont récréé nos regards, mais encore par des statues et

des statuettes réunies avec le même souci d'art. Mais, outre l'absence d'objets mobiliers, certains indices nous inclinent à penser qu'au moment de la catastrophe la villa était en voie de remaniement, partant inhabitée.

Parmi les quelques pièces déjà exhumées de l'appartement des maîtres, le salon nº 12 présente une très belle décoration dans le style architectonique (IIe style, époque d'Auguste), figurant un oecus corinthien. Empruntons-lui une porte monumentale, aux reflets chatoyants imitant le métal (fig. 11). Un motif identique jusqu'au moindre détail figure sur plusieurs des belles fresques découvertes en 1900, dans la maison de P. Fannius Sinistor¹ à Boscoreale, non

^{1.} Barnabei, La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore, 1901, pl. 1x.

oin de cette métairie della Pisanella d'où sortit, le 13 avril 1895, le fameux trésor du Louvre¹.

Si l'on songe à d'autres beaux résultats donnés par les fouilles conduites pendant les quinze dernières années, à la statue de bronze d'Héraclès assis appartenant à M. Matroni, de Boscoreale, et au magnifique Éphèbe en bronze argenté trouvé en 1901 au delà de l'enceinte pompéienne², on reconnaîtra que les villas suburbaines de Pompéi étaient, dans la règle, plus opulentes que les habitations des citadins. Il est réjouissant de penser que cette région, déjà si fortunée, réserve bien des surprises encore aux amateurs de l'art antique.

GEORGES NICOLE

- 1. V. Gazette des Beaux-Arts, 1895, t. II, p. 89.
- 2. V. Gazette des Beaux-Arts, 1901, t. I, p. 302.



12. EROS

« LE RÉVEIL DE L'ENFANT »

PAR JEAN-JACQUES HENNER



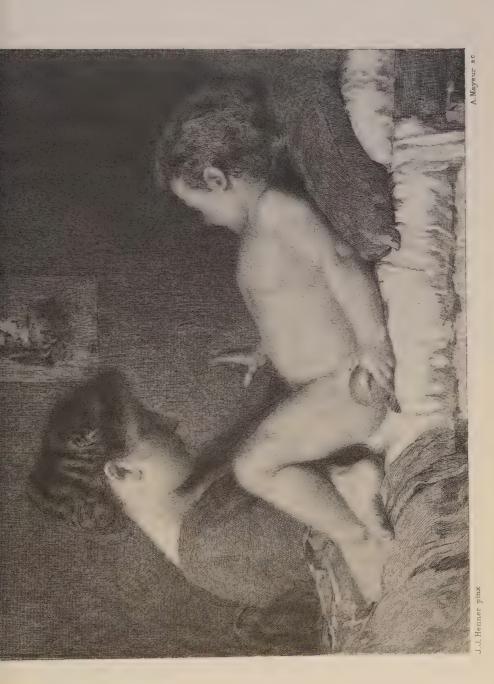
est guère qui aient gardé plus pieusement la mémoire du maître que les deux amateurs bourguignons, réputés pour leur goût et les services qu'ils ont rendus à l'art, MM. Albert et Gaston Joliet, l'un conservateur du musée de Dijon, l'autre ancien préfet de la Vienne, à qui, entre autres bienfaits, on doit la résurrec-

tion d'un artiste de grand mérite : Joseph Trutat¹.

La collection des frères Joliet est riche en belles choses, car elle était déjà commencée par leur père, Antoine-Gaspard Joliet, ancien maire de Dijon, dont le portrait par Henner figure avec grand honneur au musée de cette ville. Ces excellents Dijonnais aimaient la bonne peinture; ils s'y prenaient à l'avance pour la recueillir : ils savaient qu'elle vieillit bien, comme le bon vin. Antoine Joliet, de même que ses fils, devait soigner aussi amoureusement sa collection que sa cave. Et l'on sait que le soin de la cave est un devoir sacré pour tout vrai Bourguignon.

Cet amour du beau l'avait porté, tout de suite, à peine au début de ses premiers succès, vers le maître qui allait devenir un des meilleurs amis de ses fils; c'est ainsi que la collection Joliet comprend de Henner certaines œuvres, très précieuses en ce qu'elles datent des premières années où son talent prit un essor plus libre. On trouve, par exemple, orgueilleusement accrochés aux murs de la maison, avec une *Idylle* un peu ultérieure, exécutée au plus tard

^{1.} V. Gazette des Beaux-Arts, 1906, t. I, p. 46, et 1908, t. I, p. 52.



LE RÉVEIL DE L'ENFANT

(Collection Albert et Gaston Joliet.)



en 1868, année où il l'offrit à M. Gaston Joliet lui-même, quatre morceaux qui ont été peints à Rome, durant son séjour à la Villa Médicis. Il y a, d'abord, l'esquisse de la Suzanne du Luxembourg, reprise en 1902, et la Gazette a déjà reproduit, en oubliant, il est vrai, d'en indiquer les origines — nous en faisons, ici, notre mea culpa — la vue de l'Escalier du Bosco et ce même Réveil de l'enfant, inexactement intitulé L'Enfant endormi, dont nous donnons aujour-d'hui, par la gravure, une image plus fidèle et plus sensible.

Plus sensible, assurément, car l'interprète a apporté à la traduction de cette jolie petite scène, si recueillie, toutes les délicatesses de sa pointe finement émue. M. Mayeur, à qui la Gazette doit déjà la Biblis de Dijon et la Naïade du musée du Luxembourg ¹, est devenu le graveur patenté de Henner. Il excelle à en traduire les larges modelés lumineux dans l'éclat puissant et grave du ton. Cette nouvelle planche fait honneur à son sentiment et à sa technique.

Elle évite de faire une longue description de cette toile, puisqu'il n'y a plus guère qu'à indiquer la couleur. C'est une de ces petites scènes de la vie populaire italienne qui avaient tant séduit Henner dès son arrivée à Rome. Il y était fort encouragé par son directeur, l'excellent père Schnetz, qui avait voué son pinceau à la peinture de ces mœurs locales si grandement simples et pittoresques, et il y était poussé par le souvenir des mêmes sujets familiers qu'il avait tant aimé peindre dans sa province natale, peu d'années auparavant, pendant le séjour d'environ dix-huit mois qu'il fit en Alsace, avant de se décider à se représenter pour le concours du grand prix. Sa correspondance à son maître Goutzwiller ne fait pas mention spécialement de cette peinture; mais elle appartient assurément à la nombreuse série de tableaux, d'esquisses et de pochades qu'il exécuta dans les premiers temps de son séjour de cinq années, et plus même, à la Villa, et elle semble avoir été un de ses envois réglementaires. Il s'y était installé dans les premiers jours de janvier 1859 et il ne la quitta guère qu'en avril ou mai 1864. C'était le moment où il était dans une fièvre d'activité qui se dépensait en un besoin d'exprimer tout ce qu'il voyait de ces admirables spectacles quotidiens. Un peu plus tard, au bout de la deuxième année, semble-t-il, il se calme, se lasse un peu de ce pittoresque facile, et il se rapproche des maîtres en cherchant la beauté et la vérité sur des thèmes d'ordre plus général. Mais avant d'en venir là, il subit le charme très prenant de la vie populaire ou rurale de Rome et de la campagne de Rome; il s'attache, comme Hébert, Delaunay, Bonnat ou J. Lefebvre, à tra-

duire la beauté de ces belles filles du peuple aux yeux graves, de ces jeunes femmes songeuses et il s'essaie, avec elles, en maint tableau de genre. Il y a, entre autres, un petit modèle, Stella, qui lui a servi pour ce qu'il appelle « une Sainte Famille chaucharde » parce qu'elle pose, assise, allaitant son enfant, sous les regards amusés de son mari. C'est bien peut-être elle qui a posé ici avec ce joli bébé, dodu et potelé. Il semble, assurément, d'un âge où l'on ne tète plus guère, dans notre pays et de notre temps; mais ce ne serait pas une raison, à l'égard du peuple italien, où l'on voit des mères allaitant des enfants qui ont, certes, plus de vingt-quatre mois. La mère, assise, les épaules serrées dans un corsage rouge, le cou nu sous la lumière qui en exalte la chaude blancheur, s'est doucement endormie sur son ouvrage, tandis que le chérubin blond aux cheveux bouclés, couché tout nu sur le lit, la tête sur un oreiller verdâtre, se réveille, tenant encore dans sa main gauche le fruit d'or qu'on lui a donné pour apaiser quelque chagrin et appeler le someil, et levant la droite avec surprise en voyant l'attitude de sa mère.

C'est fort peu de chose comme sujet, bien que, chose inconnue plus tard chez Henner, il y ait justement un semblant de sujet, une petite mimique, un acte fugitif surpris sur la vie. C'est une des toiles les plus aimables du maître, dans cette période si intéressante de sa carrière où se forme sa personnalité définitive. La Gazette remercie MM. Joliet d'en avoir permis la reproduction pour ses lecteurs.

LÉONCE BÉNÉDITE





CENTAURES ET SATYRES, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

PIERRE BRÉBIETTE

GRAVEUR FRANÇAIS

MILE Zola, dans l'OEuvre, affirme que la postérité, favorable aux médiocrités correctes, se montre injuste envers les génies dont l'originalité ne fut pas parfaitement réglée. L'étude des graveurs français du xvie et de la première partie du xviie siècle justifierait cette assertion. Leurs noms, comme leurs œuvres, sont restés profondément oubliés. Renouvier avait eu le sentiment de leur valeur, mais son ouvrage, précieux aux érudits, n'a eu qu'un nombre de lecteurs restreint. Delaborde et Duplessis, sur le témoignagne desquels s'est fondée l'estime publique, étaient de grands érudits et des connaisseurs incontestables, mais ils subirent les préjugés artistiques de leur temps. Delaborde, ancien élève d'Ingres, était tout imbu de principes élevés et étroits, il méprisait l'art germanique, ne comparait rien à Marc-Antoine. Duplessis, auguel il transmit ses doctrines, était plus intolérant encore. Tous deux, d'ailleurs, avaient peu de tendresse pour la gravure originale et réservaient leur sympathie aux traducteurs. Ils en usèrent avec les prédécesseurs des Audran et des Nanteuil comme Boileau avait fait avec les devanciers de Malherbe. Claude seul et Callot échappèrent à leur férule, consacrés qu'ils étaient par l'admiration universelle.

Les romantiques ont revisé les jugements de Boileau. Théophile Gautier a réhabilité les poètes « grotesques ». Les graveurs, leurs contemporains, n'ont pas eu le même bonheur.

Il est vrai que les érudits se croient seuls autorisés à parler des graveurs. On établit des catalogues et l'on publie des pièces d'archives; mais l'on ne se hasarde pas à exprimer son sentiment sur la valeur d'un petit maître et sur sa place dans la trame générale de l'art, parce qu'un travail n'est pas sérieux qui n'offre pas du nouveau, c'est-à-dire des documents.

Pourtant ces documents ne sont que des matériaux; leur accumulation n'est utile que si elle prépare des synthèses. Il n'en est pas, au reste, des estampes comme des tableaux que chacun peut contempler à loisir dans les musées. Les estampes restent enfermées dans des cartons. Pour que le public désire les voir, pour qu'il les achète ou en demande des reproductions, il faut qu'elles lui soient signalées. Le rôle de l'écrivain d'art ne saurait donc ici se borner à rectifier des attributions ou des dates; il doit servir de guide à la foule et même aux artistes.

Je voudrais rappeler aux admirateurs de Meryon, de M. Bracquemond et de la pléiade glorieuse de leurs émules, que Claude et Callot furent les plus puissants, mais non pas les seuls graveurs originaux de leur temps, qu'il y eut, autour d'eux, un groupe d'aquafortistes originaux dont les travaux ont pu paraître dénués d'intérêt et d'un goût choquant aux contemporains d'Henriquel-Dupont, mais où nous trouverons, nous, des joies analogues à celles que nous demandons aux estampes que l'on tire, à l'heure actuelle, sous nos yeux. Je prendrai pour exemple Pierre Brébiette, de Mantes, dont la gloire n'est pas, assurément, fort répandue, artiste inégal mais plein de verve, d'esprit, de feu et, pour tout dire en un mot, un charmant petit maître.

* *

Pierre Brébiette naquit à Mantes vers 1598. Comme tous les artistes de son temps, il subit l'influence prépondérante de l'Italie; comme la plupart d'entre eux, c'est en Italie même qu'il fit son apprentissage artistique.

Il y apprit l'eau-forte. Telle que Parmesan l'avait révélée, telle que la pratiquaient alors le Guide, Cantarini ou Tempesta, c'était un art à la fois simple et merveilleux, d'une simplicité parfaite, puisque l'artiste demandait uniquement à l'acide de fixer sur le cuivre le dessin tracé à la pointe sur le vernis, sans user d'aucun artifice, sans attendre rien des hasards de la morsure ou des habiletés de l'encrage; instrument merveilleux, puisque le dessin de l'artiste, librement écrit, sans préoccupation technique aucune,

gardait, dans ses multiples reproductions, sa spontanéité et sa fraîcheur.

Brébiette trouva dans l'eau-forte la meilleure application de son talent. « Son génie fécond », nous dit Mariette, « le servait sans peine,



LE MARTYRE DE SAINTE CATHERINE EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

et comme il trouvait plus de facilité à dessiner qu'à peindre, sa vie se passa presque tout entière à faire des dessins qu'il grava luimême à l'eau-forte ou qui furent gravés par d'autres 1. » Qu'il ait

1. Mariette, Abecedario, édition A. de Montaiglon, t. I, p. 185.

fait peu de tableaux, nous n'avons point à le regretter; d'abord, parce que les tableaux, moins souples que les estampes. se sont plus rarement conservés, et ne nous sont parvenus, quand ils ont eu l'heur de survivre, que fort endommagés par le temps. Et puis, des tableaux achevés avec un souci de perfection matérielle, enveloppés dans des formules qui nous sont devenues étrangères, ont pour nous une froideur qui nous en rend l'examen laborieux, même quand ils sont signés des plus illustres noms de cette époque. L'eau-forte, par sa spontanéité, est exempte de cette livrée d'ennui. On ne s'arrête pas sans effort devant une toile de La Hyre, qui a fait des eaux-fortes délicates et aimables.

Brébiette fut donc, avant tout, un aquafortiste. Élève des Italiens, fut-il plus particulièrement influencé par Tempesta? Renouvier le pensait, d'après le caractère d'une pièce, Les Centaures et les Lapithes, datée de 1623 ¹. La filiation me paraît peu certaine; à coup sûr, elle n'aurait rien d'étroit. Plus tard, rentré en France, vers 1626, Brébiette put comparer aux méthodes italiennes les pratiques des maîtres du Nord. Renouvier suppose qu'il fit « connaissance à Paris avec Van Thulden amené par Rubens, et avec d'autres Flamands moins corrects ». Il se pourrait aussi qu'il n'ait pas ignoré Rembrandt. Je crois percevoir quelque analogie entre un Saint Jérôme de Brébiette, à la figure sauvage, au torse puissant, et le type que Rembrandt a donné au fils pardonné dans le Retour de l'Enfant prodigue (Bartsch, 91). Les deux pièces sont datées de 1636.

Quoi qu'il en soit, Brébiette ajouta peu de choses aux enseignements qu'il avait reçus d'Italie. Il resta un dessinateur à la pointe. Les mérites comme les défauts de ses estampes sont, avant tout, ceux de son dessin ². Brébiette affecte une élégance hardie. Il recherche la grâce, et, selon les exemples de Parmesan et des Florentins de la fin du xvi^e siècle, il donne à ses figures des proportions très allongées. S'il lui arrive parfois d'envelopper des personnages de draperies ambitieuses et de leur attribuer une allure théâtrale, il le fait avec une désinvolture presque narquoise; on dirait qu'il n'est pas dupe d'une emphase imposée par la mode.

^{1.} Renouvier, Des types et des manières des maîtres graveurs, fascicule III. Montpellier, 1856, p. 96.

^{2.} Le Louvre conserve trois dessins attribués à Pierre Brébiette. Ils sont catalogués sous les numéros 1746-1748, décrits et reproduits par Jean Guiffrey et Pierre Marcel, Inventaire des dessins du Louvre, t. II, p. 118-119.

Sa main est rapide et cursive: il indique plus qu'il ne définit, appuie rarement, et n'insiste jamais. Il excelle à fixer le geste en mouvement, et ne recule ni devant la violence d'une attitude, ni devant l'audace d'un raccourci, beaucoup moins soucieux de noter des formes pures que de célébrer la vie. L'incorrection que, depuis Mariette, les iconographes ne cessent de lui imputer, est beaucoup plus apparente que réelle. Le trait par lequel Brébiette traduit un contour qui se déplace semble fautif ou gauche à ceux qu'intéresse seul l'équilibre des lignes. Son dessin est volontiers



SAINTE GENEVIÈVE, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

grèle; il hésite à s'affirmer, se contente de linéaments ténus, et trouve, pour composer un fond ou désigner les horizons, des notes d'une brièveté et d'une légèreté singulières.

Graveur, son métier est en accord parfait avec son dessin. Par des traits plus ou moins appuyés, avec des pointes plus ou moins fines, il dit tout ce qu'il veut exprimer. Les ombres n'interviennent que d'une façon très rare; quelques traits obliques, qui ne craignent pas de balafrer les formes, suffisent alors à suggérer un modèle; le plus ordinairement, il se dispense d'y recourir, et c'est par les lignes seules qu'il sollicite notre œil, dont il escompte l'intelligence rapide et la perpétuelle collaboration. A l'aide de cette technique sobre et sûre, il n'est pas seulement clair, il sait ramener l'attention sur le centre d'une composition, dégrader les plans, donner l'im-

pression de lumière et d'espace. Son grand Martyre de sainte Catherine (Le Blanc, 28) est, à ce point de vue, un chef-d'œuvre véritable d'exécution.

De ces éléments, Brébiette tire parti d'une façon très inégale. « Il était homme de bonne compagnie, » nous apprend Mariette, « et qui inspirait la joie dans les sociétés où il se trouvait, et la mort qui le surprit dans la fleur de l'âge, le fit regretter de ses amis, quoique quelquefois on eût à essuyer de sa part de l'humeur et un peu de bizarrerie. » De la gaîté, de l'humeur, un peu de bizarrerie, voilà des traits que confirme vite l'examen de l'œuvre. Quand il est en verve, il est spirituel et délicieux; mais on ne sait jamais à l'avance ce qui sera capable de l'amuser : sa veine est imprévue; il trouve parfois dans les thèmes les plus ingrats matière à s'échauffer. Mais il aborde aussi des thèmes riches, sans savoir s'y plaire, et quand il s'ennuie il est insipide; il faut alors rapidement tourner le feuillet; ce sont minutes de fatigue dont il nous dédommage par des heures d'inspiration.

* *

Robert Dumesnil, dans le Peintre-graveur français, n'a pas fait à Brébiette l'honneur d'une notice, et Duplessis, qui a achevé l'œuvre de Dumesnil, n'a pas cru devoir combler cette lacune. Le catalogue de Le Blanc est imparfait et incomplet; il comprend 139 numéros. La plupart des estampes de Brébiette sont de petite ou de très petite dimension. Seules, les reproductions de tableaux couvrent de grands feuillets. Pour développer son inspiration personnelle, un champ exigu suffit à l'artiste. Il a gravé quelques suites; la plus longue, les Scherzi di puttini, comporte treize pièces; les autres se réduisent à quatre ou cinq estampes. Une partie considérable de son œuvre a paru de son vivant chez Auguste Quesnel, en un recueil daté de 1638; mais, bien que Brébiette lui donne un titre et qu'il ait composé et gravé un frontispice, on s'aperçoit bien vite, à feuilleter cet album, que l'unité en est toute factice. Il renferme, sans beaucoup d'ordre, des eaux-fortes d'inspiration et d'époques diverses; c'est une entreprise de librairie, commode cependant pour nous, puisqu'elle a défendu contre la destruction des pages qui, isolées, avaient moins de chances de survivre.

^{1.} Opera diversa nunc primum a Petro Brebiette pictore regio inventa tabulisæneis delineata. Anno Dn 1638.

Brébiette a débuté vraisemblablement dans l'eau-forte par des traductions. Ces traductions ne sont, en aucune façon, des copies. A l'exemple des Carrache, Brébiette ne se pique d'être ni complet, ni exact. Il essaie de rendre le caractère général de l'œuvre qui l'arrête. Ce sont, en quelque sorte, des notes et des impressions qu'il nous communique. A les prendre ainsi, ses confidences ont de quoi nous intéresser. Il a enlevé de verve, en 1624, un croquis d'après une Fortune de Claude Vignon. Capable de comprendre Raphaël



LA FUITE EN ÉGYPTE, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

(L. B., 8) ou Andrea del Sarto (L. B., 5), il manifeste une remarquable intelligence des Vénitiens. Habile interprète de Palma (L. B., 3, 32), il a été vivement impressionné par Véronèse : il le marque dans son estampe d'après la Vierge entre saint Georges et sainte Justine, plus encore en résumant le Mariage de saint Georges du maître-autel de San Giorgio in Braida, à Vérone. L'emphase splendide et l'ampleur décorative de cette composition ne sont pas diminuées sous sa pointe. Par un travail très léger, très égal, il est même parvenu à évoquer les lumières nacrées et le blondissement de la toile. Cette sympathie pour Venise surprend un peu chez un compatriote et un contemporain de Simon Vouet 4.

1. D'après les documents recueillis par Jal (Dictionnaire de biographie), Brébiette était rentré en France en 1626, année où il épousa Louise de Neufgermain, il habita dans la Cité à partir de 1628, et, après 1632, dans l'île Saint-Louis, il

* *

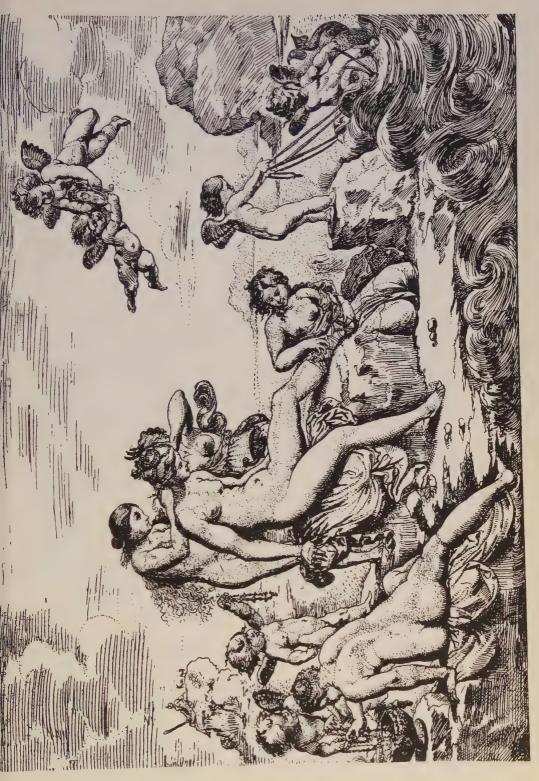
Graveur original, Brébiette a abordé à peu près tous les ordres d'inspiration qui pouvaient alors tenter un artiste : religion, mythologie, allégorie, portraits, scènes de mœurs.

Rien ne nous autorise à suspecter la foi de Brébiette; il était probablement très religieux, comme on l'était de son temps, mais, à coup sûr, les sujets de piété échauffaient mal sa verve. S'il a gravé un grand nombre de pièces édifiantes, c'est sans doute parce que celles-ci étaient d'une vente facile, recherchées tout ensemble par les amateurs et par les dévots. Renouvier, qui s'était proposé de juger les graveurs sur la façon dont ils ont dessiné la Vierge, a dû porter son attention sur de médiocres productions de notre artiste: « Ses Vierges », remarque-t-il, « ont plus de rotondité que d'expression. » Fort heureusement, lorsqu'il a dessiné un saint ou une sainte au premier plan, massé des fabriques ou des rochers à droite ou à gauche de l'estampe, et laissé les lointains libres, selon un poncif aisé, il trouve en quelque détail matière à s'amuser.

Il aime beaucoup les enfants: il les voit débordants de santé, potelés, mutins; quand il peut les introduire dans quelque composition, celle-ci n'est jamais indifférente. Voici une Vierge priant devant l'Enfant Jésus endormi (L. B., 6): point d'onction religieuse, mais un sentiment exquis traduit par une facture légère et délicate. Le Christ n'est qu'un bébé qui dort de tout son être; près de lui les vrilles d'une vigne s'enroulent en tire-bouchons. Ressuscités par saint Nicolas, les enfants qui s'éveillent de leur sommeil septennal forment le groupe le plus spirituel. Un bambin au geste vif nous oblige à regarder l'image théâtrale de saint Augustin.

Brébiette s'intéresse évidemment moins à saint Antoine qu'au démon femelle exorcisé par l'anachorète. Il campe avec élégance un sémillant saint Martin, mais s'arrête surtout à dépeindre le diable déguisé en mendiant pour éprouver la charité du légionnaire. Quand il oppose, dans des allégories édifiantes, les vertus et les vices, il prête aux vertus des allures cavalières, nous propose une Chasteté qui ne craint pas de montrer sa jambe et nous dépeint la Luxure ou la Paresse sous des traits fort aimables. Il semble, d'ailleurs, éprouver un plaisir particulier à ces exercices ingrats. Les

perdit sa femme en 1637. Il avait eu sept enfants, dont l'un, Claude, né en 1631, était filleul du peintre Claude Vignon. Il doit être mort vers 1650.



Évangélistes, les Pères de l'Église coiffés de mitres et couverts de chapes extravagantes, lui apparaissent comme des héros pittoresques.

S'il doit célébrer le martyre de sainte Catherine, il se représente la frayeur éprouvée par le bourreau quand il vit les instruments du supplice brisés par un miracle, et c'est ce bourreau effrayé qui envahit la scène et devient le personnage principal '. Ailleurs, un groupe rustique, un lointain horizon dessinés d'une pointe hâtive et quasi furtive, sont les seuls traits de verve d'une estampe. Un paysage maritime se dessine derrière la Madeleine, mais sainte Geneviève a séduit son imagination. De la patronne de Paris il a fait une toute petite fille candide et jolie : elle tient un cierge qu'un diablotin malicieux essaye en vain d'éteindre; la tour de Nesles et les bords de la Seine évoquent l'image de la ville qu'elle protège.

Il est, dans l'œuvre gravé de Gio-Domenico Tiepolo, une suite célèbre : ce sont vingt-sept variations sur ce thème unique de la Fuite en Égypte. Brébiette avait eu la même idée, et la coïncidence est d'autant plus curieuse que le Vénitien comme le Français, également insensibles aux côtés humains ou mystiques du drame évangélique, n'en ont aperçu que les dehors pittoresques. La verve de Brébiette est, au reste, beaucoup plus courte que celle de Tiepolo; il n'a tiré de son motif que quatre développements. Deux fois il répète, avec un charme très personnel, des épisodes traditionnels. C'est le Repos de la Sainte Famille : l'âne broute, la Vierge et Joseph dorment profondément et le Christ regarde un ange qui apporte des fruits; c'est encore la scène décrite par Martin Schongauer: Joseph servi par les anges qui inclinent vers lui les palmiers chargés de dattes; jolie estampe pleine de détails charmants. Les deux autres croquis sont de la fantaisie la plus imprévue. Ici, c'est le passage d'une rivière. Joseph aide galamment la Vierge à franchir les piles d'un pont rompu; ils n'ont cure de l'âne, dont un ange a pris soin. Et voici que l'âne s'est embourbé et que Joseph s'escrime en vain à le dégager de la vasc, tandis que la Vierge et Jésus sont portés par les anges, conception irrévérencieuse et presque burlesque ou plutôt badinage sans conséquence.



Le vrai domaine de Brébiette, c'est la fantaisie pure; il en emprunte les prétextes à la mythologie ou à l'allégorie. Il n'est

^{1.} Je fais allusion ici à une petite estampe conservée dans l'album, et non à la grande pièce dont j'ai parlé tout à l'heure.

certes pas archéologue : s'il lui arrive de copier une statue antique ou s'il s'avise de prendre au sérieux quelque divinité, il devient banal ou détestable. Mais il est poète, et les Dieux rayonnant de beauté et de jeunesse se réveillent et lui sourient.

Je ne sais rien dans l'œuvre de Boucher ou de Fragonard, de plus léger, de plus frais, de plus spirituel et de plus sobre que la *Toilette de Thétis*. Vénus, Cérès et Bacchus qu'il introduit dans une série des *Saisons*, ne sont pas des images banales appelées à figurer selon un rite traditionnel. Brébiette les anime avec une joie visible : il abonde en intentions charmantes. Avec la même prédilection, il



LE SAUTE-MOUTON, BAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

célèbre l'Alliance de Bacchus et de Cérès; ce sont des pages d'anthologie.

Des amorini s'ébattent dans ces estampes. Ailleurs, Brébiette en a fait ses uniques héros. Un Repos d'Amours, où l'on voit dormir des Amours bercés par une jeune femme aux sons de la viole, est du goût le plus délicat. Il a, il est vrai, échoué de la façon la plus lourde et la plus inattendue dans une suite de figures d'enfants 1, mais il rachète amplement cette erreur dans quatre estampes ovales où des Amours figurent les Saisons et, surtout dans une série délicieuse de jeux d'Amours : le Cerf-volant, le Saute-mouton, ont une grâce incomparable.

Brébiette a dessiné des Bacchanales. On sait quelle fut la fortune de ce thème. L'origine doit en être, sans doute, cherchée dans les grotteschi; la poésie italienne lui fournit un aliment: l'Aminta du

^{1.} Nova raccolta di varii scherzi di puttini novamente posti in luce. F. L. D. Ciartre formis (s. d.).

Tasse, le Pastor fido de Guarini, parmi d'autres poèmes, contribuèrent à le populariser; l'Église effrayée, après le concile de Trente, par les dieux de l'Olympe, semble avoir eu quelque indulgence pour les faunes chèvre-pieds. En France, dans les premières années du xviie siècle, la vogue des pastorales, le succès inouï de l'Astrée d'Honoré d'Urfé, la représentation triomphale des Bergeries de Racan, durent encourager les artistes à imiter les exemples italiens. L'opéra naissant et les ballets de cour ne furent pas non plus sans exercer quelque influence. On sait que Louis XIV devait encore danser un Triomphe de Bacchus.

Poussin, Chapron, Dorigny, Pierre Biard, Scalberge s'empa-



BACCHANALE, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

rèrent de ce motif séduisant, qui permettait de glorifier la forme nue et la nature en y glissant une pointe de sensualité, voire même de grivoiserie. Brébiette, parmi eux, tient une des meilleures places. Son imagination y a parfois une verdeur singulière. Telles pièces, la Naissance des satyres ou le Satyre lutiné par les Amours, ont la crudité d'une plaisanterie rabelaisienne; telle autre, qui s'accompagne d'une devise latine fort morale, montre, auprès de Silène et d'une nymphe endormie, un Amour qui use d'une liberté toute flamande. Ce sont là des écarts exceptionnels. D'ordinaire, son rire est attique; il badine avec la grâce légère, la crainte d'appuyer, dont nous faisons volontiers l'apanage du xviiie siècle. Des bacchantes promènent Silène enchaîné; des satyres ferrent l'âne de Silène; des nymphes s'ébattent près de chèvres et d'Amours; ici se célèbrent des concerts champêtres; voici le triomphe de Bacchus ou, au contraire, la victoire des nymphes de Diane sur les satyres.

Parmi ces êtres chimériques que Brébiette met en scène avec tant de vraisemblance poétique et de variété, il en est un auquel il s'est particulièrement attaché et dont il paraît avoir tenté la paradoxale réhabilitation. Le satyre, chez le Tasse comme chez Guarini ou Racan, personnifie les bas instincts; libertin et brutal, il essaie de violenter les nymphes, et nous rions de ses colères et de ses déconvenues. Brébiette, tout à l'opposé, en fait un personnage sympathique et même grave. Il le suit dans les épisodes de sa vie toute mèlée de solennités religieuses. Des prêtres, couverts de voiles sacrés qui dissimulent mal leurs cornes et leurs pattes fourchues, célèbrent son mariage, traînent des coupables à son tribunal, prési-



LA GRAMMAIRE, EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE

dent à des sacrifices humains que les centaures viennent parfois troubler; ils conduisent sa pompe funèbre et accomplissent de pieuses cérémonies près de son tombeau. Ces prêtres singuliers, et les sacrifices qu'ils perpètrent, ne sont-ils pas un souvenir ou une parodie du sage Montano de Guarini, des druides d'Honoré d'Urfé et du sacrifice humain qui, dans le Pastor fido comme dans les Bergeries, tient si longtemps suspendue la pitié du lecteur?

Dans le même esprit que ses bacchanales, avec la même verve légère et souple, Brébiette a dessiné des scènes de dieux marins. Portées par des tritons, nageant ou dansant sur la mer, groupées sur des navires de parade, les néréides, comme les bacchantes, chantent un hymne délicat à la jeunesse, à la nature et à la vie.

La plupart des pièces que nous venons d'examiner se déroulent comme des frises sur un champ tout en largeur et l'artiste déploie de fines qualités décoratives à agencer les groupes, à les relier, à soutenir et à varier l'intérêt. Le caractère prime-sautier de ses compositions et de son dessin ne doit pas nous en dissimuler la science très sûre.

De semblables éloges sont dus à une série de quatre pièces allégoriques où sont caractérisés les arts libéraux. C'était une sorte de gageure que de rendre intéressants et plastiques les attributs de la Rhétorique ou de la Grammaire; mais Brébiette s'excite par le sentiment de la difficulté à vaincre, et s'il réussit dans l'éloge relativement facile de la Peinture et la Musique, il consacre à leurs sœurs sévères d'aussi séduisants dithyrambes.

* *

Un artiste aussi sensible, aussi vivant, était fait, semble-t-il, pour s'intéresser à la vie quotidienne et pour porter témoignage sur ses contemporains. Brébiette a, en effet, gravé, en ce genre, de fort jolies pièces. L'une d'elles, Les Voleurs de grand chemin, a été publiée par M. Courboin¹, qui ne balance pas à la comparer aux estampes de Callot. Je citerai aussi une Balayeuse accorte et une grande composition, La Bonne aventure, d'un agencement très libre ou encore une allégorie dans laquelle il rappelle son retour précipité de Rome dont l'avait chassé la peste². Mais ces morceaux sont peu nombreux, et Brébiette a malheureusement ici laissé souvent à d'autres le soin de graver ses dessins. Or, ses interprètes l'ont toujours trahi. Une série de quarante-trois Cris de Paris a été traduite, vers 1640, par un burin presque informe : l'intérêt en peut être grand pour l'histoire des mœurs, il est très faible au point de vue artistique. Les graveurs, élevés à l'école des Flandres, qui se sont attaqués à d'autres images en ont fait évanouir tout l'esprit sous le réseau de leurs tailles croisées-et compliquées, sous le poids de leur modelé fini et morne 3.

Des estampes satiriques, gravées par Brébiette lui-même, nous

- 1. Figaro illustré, septembre 1909.
- 2. Cette pièce a été publiée par la Gazette, 1859, t. III, p. 344. La Gazette a publié également une Danse des Bacchantes, 1859, p. 15; la Marche de la Peinture, 1859, p. 29; des Amours peintres, 1867, p. 190; des Amours musiciens, 1869, t. II, p. 376 et 528.
- 3. Pareil malheur est arrivé aux compositions mythologiques gravées sur les dessins de Brébiette pour les Tableaux du Temple des Muses de l'abbé Marolles. Il n'y reste rien de ce qui caractérise le génie de notre artiste. Mariette a consacré une notice curieuse à cette suite dont une planche (Les Amours de Salmacis et d'Hermaphrodite) avait été effacée par son père, comme trop libre (Abecedurio, t. I, p. 139).

réservent une autre surprise et non moins fâcheuse : la raillerie en est grossière et lourde. Le *Mari fouetté par sa femme*, le *Pauvre Badin* au pied de son épouse coquette, sont d'une affligeante vulgarité. Ce gentil esprit qui joue d'une pointe si alerte avec les Bacchantes et les faunes, ne dépasse pas, dans la satire contemporaine, les auteurs de placards contre Matamore, Ouydire ou Lustrucru.

Les plus remarquables pièces que Brébiette ait consacrées à son temps sont certainement trois portraits. L'un est celui de François Quesnel, peintre et enlumineur, dont Renouvier le soupçonne d'avoir



PORTRAIT DE PIERRE BRÉBIETTE, EAU-FORTE ORIGINALE DE L'ARTISTE

été l'élève. Le second est celui du beau-père de l'artiste, le sieur Neufgermain. A voir ce personnage campé dans l'attitude que Pourbus donne à Henri IV et avec la même dignité, on ne soupçonnerait pas qu'on est en présence du « poète hétéroclite de Monseigneur, frère unique du roi », bouffon bel esprit qui s'était fait une réputation en rimant des éloges dont les vers se terminaient par les syllabes du nom de la personne encensée.

Le troisième portrait, et le plus intéressant, est celui de l'artiste lui-même. Il s'y montre avec la vivacité d'allure, l'œil pénétrant que nous pouvions lui prêter par avance, mais aussi avec une mélancolie imprévue. Il tient en sa main un médaillon, et une inscription latine nous avertit que c'est l'image de son épouse disparue : « Il se console en pensant à sa postérité ». Louise de Neufgermain était

morte en 1637 — le portrait est de 1638 — en laissant sept enfants. Le peintre des bacchanales était donc un gendre respectueux, un père aimant et un veuf inconsolable.

En défendant Brébiette contre l'oubli, nous n'avons pas prétendu lui tresser de trop ambitieuses couronnes. Il fut un petit maître, capable des pires erreurs, mais d'inspiration le plus souvent heureuse, pétillant d'esprit, ptein de feu, de grâce, de charme, d'une verve menue mais abondante. S'il eût vécu au xvine siècle, ses moindres estampes seraient recherchées. Il a eu le tort d'appartenir à une période et à un groupe d'artistes contre lesquels les contemporains de Louis XIV prononcèrent un jugement que de prétendus principes et l'exemple de Poussin, invoqué à tort, autorisaient mal, jugement qui n'a pas encore été revisé et contre lequel l'heure est venue de faire appel aujourd'hui.

LÉON ROSENTHAL



UNE BALAYEUSE EAU-FORTE ORIGINALE DE PIERRE BRÉBIETTE



LA PLACE DE L'OPÈRA, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI (1878)
(Musée de Rochester).

ARTISTES CONTEMPORAINS

JEAN-FRANÇOIS RAFFAËLLI

I



PORTRAIT

DE M. J.-F. RAFFAËLLI

A TRENTE ANS

« J'ai connu dans ma jeunesse la vie fortunée et facile, les plaisirs, les maisons à la ville et les maisons à la campagne, les jolies relations, les fêtes aimables, les jolies petites cousines, la musique, les voyages. J'étais destiné à quelque vie heureuse où tout est bonheur et joie, où tout vous réussit; où tout ce que l'on fait est bien fait; où l'on n'a jamais tort..., lorsque d'un coup le bel édifice familial s'écroula, me laissant presque seul pour livrer le terrible combat de chaque jour! On me disait, autour de moi, que pour vivre il fallait gagner de l'argent. Mais comment gagnait-on de l'argent? Le sa-

vais-je? D'abord, on me plaça dans une maison de commerce sans me demander mon avis, — j'avais seize ans, — comme teneur de livres. Et j'ignorais les premières notions de la tenue des livres! Et je les ignore encore!

« Me voilà donc teneur de livres... Et cette vie d'homme qui prend note sans cesse de choses qui lui sont absolument indifférentes et étrangères me terrifiait... »

Ainsi s'exprime le peintre Raffaëlli à la première page de ses Promenades d'un artiste au Musée du Louvre¹.

Ce précieux renseignement donné par l'artiste lui-même va nous contraindre à apporter de notre côté des documents précis et caractéristiques. Heureusement, très jeune, nous avons eu le bonheur de connaître Raffaëlli; et, maintes fois, le dimanche, au cours de nos longues promenades, à Asnières, au bord de la Seine, — on voit qu'il ne nous déplaisait pas d'imiter les « petits bourgeois » qu'il représenta si souvent, — nous lui demandions des « détails biographiques » qui le concernaient, afin de recueillir des notes certaines, qu'il nous serait bien accordé un jour de composer en article, tant notre désir déjà en était vif.

Et ce moment est venu! Alors, il nous semble entendre encore Raffaëlli nous parler de sa voix nette et tranchante; et voici ce que nous avons pu retenir:

En 1850, le quartier Saint-Eustache, à Paris, était déjà, comme aujourd'hui, secoué par les voitures et les charrettes qui apportaient toutes les denrées alimentaires du monde.

C'est dans ce quartier-là que Raffaëlli est né de parents lyonnais, arrivés à Paris pour visiter la succursale de la maison industrielle qu'ils avaient fondée à Lyon. Le grand-père, un Italien, avait courtisé puis enlevé une jeune fille de noble et ancienne famille italienne; et il avait été contraint de venir l'épouser à Lyon.

Dès le début, c'est, n'est-ce pas, pour l'histoire d'un ascendant de Raffaëlli, un point très romanesque? et les partisans de l'hérédité ne manqueront pas d'expliquer, à la faveur de cette aventure, le caractère bien connu du peintre, très résolu et très audacieux; et, comme il a aussi le sens très éveillé de ses propres affaires, ils diront certainement que c'est à son père, l'industriel, qu'il doit cette dernière vertu.

Quoi qu'il en soit, Raffaëlli n'allait pas demeurer longtemps dans la maison de commerce qui lui était si odieuse. Il s'était découvert un jour une « belle voix », il l'utiliserait : le théâtre, à coup sûr, serait moins insupportable que la tenue des livres ; et, en 1868, il chante dans les théâtres, au hasard des engagements et aussi

^{1.} Promenades d'un artiste au Musée du Louvre, avec préface de Maurice Barrès. Paris, Bibliothèque des « Annales politiques et littéraires »; in-8, ill.



LA GARE

POINTE SÈCHE ORIGINALE DE M. J.-F. RAFFAELLI



à la paroisse Saint-Joseph, où il est appelé pour tous les mariages et les grands enterrements.

Il gagne, en somme, médiocrement sa vie; mais il a « sa » grande joie : il va depuis bien des mois au Louvre, et il s'y attarde aussi souvent qu'il a des moments de liberté. De ce temps précieux il nous a fait encore un récit amusant : « Alors, d'instinct, sans savoir trop pourquoi », dit-il1, « j'allais passer quelques minutes au Musée de Louvre, où tout ce que je voyais subjuguait ma naïve intelligence. Mais par quelles transes je passais, lors de mes premières visites au temple sacro-saint! Je me trouvais si pauvrement vêtu! Qu'allait-on me dire? Aussi, avant d'entrer, j'essayais de redonner quelque lustre à mon chapeau de soie, je boutonnais avec soin ma redingote défraîchie, secouais de mon mouchoir la poussière de mes bottines, et alors, avec un air doux, grave, sérieux, j'osais entrer et circuler devant ces gardiens qui sont placés là pour dévisager les visiteurs et ne laisser pénétrer que les gens comme il faut. Je marchais timidement, en tendant l'oreille, m'attendant toujours à ce que l'un d'eux, d'une voix de stentor, m'interpellât et me dît:

- « Eh! dites donc, jeune homme! où allez-vous donc comme ça?
- « Mais la voix de stentor ne retentissait pas sous les voûtes de pierre. On voulait bien me laisser entrer et, en haut de l'escalier, je me trouvais dans de grandes salles et sur d'immenses parquets cirés où j'avais peine à me tenir debout avec mes bottines qui avaient de gros clous aux semelles!...
- « Alors, au milieu des efforts que je faisais pour conserver mon équilibre et un air décent, je jetais un regard étonné sur tout ce qui m'entourait, sur toutes ces merveilles que je ne comprenais pas, mais dont la vue me mettait en extase et me donnait un étoussement de joie et de douce satisfaction...
- « Qu'était-ce donc que tout cela? Des tableaux? Des dessins? Des statues? Comment donc un homme pouvait-il faire toutes ces belles choses? Il était de toute évidence que les hommes qui faisaient tout cela étaient des hommes fameux, comme il n'en existe plus... Mais si, il en existe encore, puisqu'il y a un musée des artistes vivants? Et, bientôt, j'allais visiter le musée du Luxembourg, le dimanche, avec les mêmes craintes et les mêmes angoisses... »

^{1.} Promenades d'un artiste au Musée du Louvre.

Et alors, sans avoir encore mis les pieds dans un atelier de dessin, Raffaëlli dessine d'après les maîtres, courageusement. Il regarde, il réfléchit; et, rentré chez lui, il considère longuement ses croquis mal établis; il les retouche; il s'exerce enfin à peindre, toujours sans leçon et presque sans loisirs. Il ne sait pas trop ce qu'il fera; il n'a que des aspirations pour un art quelconque. Ce qu'il a bien en tête, pourtant, c'est qu'il sera, lui aussi, un artiste. La damnation est accomplie.

Mais voici la bourrasque de la guerre. Il est sensible; il est ému. Il s'engage volontairement, et il demande à faire partie des régiments de marche. Puis il assiste au siège et à la Commune.

Entre temps, il n'a pas cessé de dessiner et de peindre. Déjà même, au Salon de 1870, il a envoyé sa première œuvre, un tableautin, un paysage très « poussé » intitulé : Au bord du bois. O miracle! l'œuvre est reçue!

Délesté du sac, il faut qu'il gagne sans tarder, de nouveau, sa vie. Il y a une place vacante de seconde basse au Théâtre lyrique de l'Athénée. Il la prend, et il se remet de plus belle à dessiner et à peindre; car il s'aperçoit maintenant qu'il a une intelligence trop personnelle pour demeurer un chanteur, un comédien, c'est-à-dire un interprète de la pensée des autres.

Il suit le train-train ordinaire, et il entre à l'atelier Gérôme, à l'École des Beaux-Arts. Mais il n'y reste que trois mois : il est bien vite fatigué par la monotonie des études et des modèles qui, toutes les semaines, reprennent à peu près identiquement la même pose. Il a préparé pour le Salon de 1872 un lourd bagage : deux peintures, deux dessins, deux sculptures. Quelle ambition!

Hélas! le tout est refusé; et il remonte tristement vers le haut de Montmartre, où il habite pour l'instant. Mais il ne se décourage pas. Il fait mieux : il descend se loger rue Notre-Dame-de-Lorette, et il se marie. Le Salon de 1873 accepte de lui L'Attaque sous bois (lisez L'Attaque amoureuse), qui est une scène galante, à costumes, peinte avec un soin extrême. C'est le moment où Meissonier et Fortuny triomphent; le débutant Raffaëlli subit, naturellement, cette influence toute-puissante. Il vend cette peinture une somme énorme : cinq cents francs!

Alors il s'affole, il se croit un Crésus; et, sans plus tarder, il décide de partir, en compagnie de sa jeune femme, pour l'Italie. Il vole de Milan à Turin, de Florence à Rome et de Naples à Sorrente. A ce jeu, les cinq cents francs roulent vite. Heureusement,

le voyageur trouve des portraits à faire en route et des leçons à donner à des copistes anglaises. Il peut rentrer en France et envoyer au Salon de 1874 *Un Mendiant*. Il a, soudainement, le



BONHOMME VENANT DE PEINDRE SA BARRIÈRE PAR M. J.-F. BAFFAËLLI (1880) (Collection de M. Paul Errera, Bruxelles.)

goût de la peinture « solide ». Mais cela ne dure pas longtemps, car le Salon de 1875 lui reçoit une nouvelle scène de genre, très finie, intitulée : A Nice.

Ce qu'il a bien, déjà, c'est le goût des voyages; car, en 1876,

l'Algérie, cette fois, l'a tenté, et il y est allé pour exposer au Salon deux tableaux : *Une Moresque*, naturellement, puis une scène de genre encore, pleine de personnages Louis XIII, et qu'il a intitulée : *En excursion*. Cela se vend si bien! Mais, cependant, ne croyez pas qu'il ne réfléchisse point déjà et qu'il ne cherche pas sa voie.

Le Salon de 1877, en exemple, montre bien, au contraire, que deux sentiments luttent en lui. Le premier lui dit de continuer à faire des tableautins à costumes : ainsi, il envoie *Charmeuse nègre*; mais le second sentiment, plus impérieusement, lui commande une œuvre puissante, bien « maçonnée ». Alors, il va à Plougasnou, en Bretagne; et il en rapporte une grande toile, une sorte de Millet rude, très remarquable assurément, qu'il intitule: La Famille de Jean le Boiteux. Et c'est cette œuvre-là qui décide tout, c'est elle qui est victorieuse.

C'est accompli : Raffaëlli renonce à la peinture dite de genre, à Fortuny, à ses pompes et à ses œuvres. Il ne fera plus que ce qu'il appelle lui-même, car son esprit philosophique se manifeste déjà : la peinture de caractère.

Et, pour consolider sa décision, ardemment, il lit. Il veut approfondir les moralistes; il se plonge dans les plus lourds volumes; il veut comprendre le charabia et l'incompréhensible des philosophes. Et, prophète à sa manière, il lance des axiomes; il réédite des théories connues, usées, mais avec une belle flamme de jeunesse et d'enthousiasme. Il crie : « Si vous voulez faire de la bonne peinture, soyez sensible, soyez souffrant, soyez pauvre! » D'un tel train, bientôt, il s'exténue, il tombe pour de bon malade, et il doit se refaire, à force de volonté, toute une énergie. Mais il a médité sur la misère, tout à son aise; et cela, bientôt, lui sera profitable.

A peine convalescent, il se jette dans Paris comme un fou. Il s'enivre de bruit, de mouvement, de luxe; il voit, avec des yeux ardents, les voitures, les femmes, tous les passants, les magasins parés. Tout brille pour lui, tout étincelle, tout le grise.

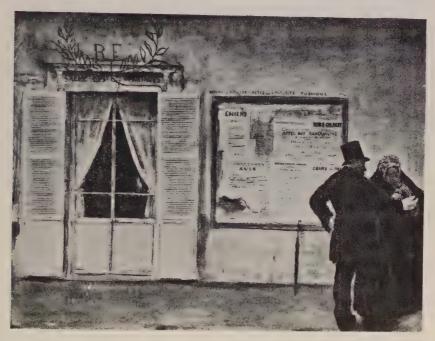
Puis, voulant envoyer une œuvre au Salon de 1878 — c'est l'année d'une grande Exposition! — il s'installe où? sur la *Place de l'Opéra*; et c'est ce tableau-là qu'il adresse au jury. Il est confiant, il est heureux.

C'est un mauvais réveil : le tableau est refusé.

Il y a alors en lui une réaction. Il s'est brûlé les ailes, il s'en rend compte. Il faut qu'il retourne vers les humbles, vers ceux qui ne s'affolent pas de Paris. Là seulement sont ses amis, ceux qui

peuvent le faire réussir. C'est de bon cœur qu'il va revenir vers eux. Se souvient-on qu'un jour Eugène Delacroix écrivit une lettre

Se souvient-on qu'un jour Eugène Delacroix écrivit une lettre très curieuse, par laquelle il exprimait que le caractère d'un paysage de la banlieue parisienne valait bien à ses yeux tous les paysages les plus vantés d'Italie? Cette affirmation, on en conviendra, portait en soi un gros scandale. Je ne sais pas si, en cette année 1879 qui allait être si décisive pour lui, Raffaëlli connaissait cette lettre, mais, en tous cas, après le prodigieux maître romantique, Raffaëlli



INVITÉS ATTENDANT LA NOCE, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI (1882) (Musée du Luxembourg.)

fut « accroché », lui aussi, par la banlieue et les « terrains vagues ». Oui! ce lui fut une illumination soudaine. Il trouvait du coup son chemin de Damas. Ici, il y a de la beauté dolente, de l'épouvante, de l'angoisse, de la pitié, de l'humilité à foison! Si l'on peut « dégager » tout cela, simplement, sans emphase, rien qu'avec une force sensible et tendre, c'est un admirable filon à exploiter.

Sans tarder, Raffaëlli quitte la rue Notre-Dame-de-Lorette pour venir s'installer à Asnières, ce centre d'où il explorera à loisir toute la banlieue. Puis, tout de suite sagace, réfléchi, ayant retrouvé tout son sang-froid devant l'œuvre à peindre, il envoie au Salon de cette même année 1879: La Rentrée des chiffonniers et Les Deux

Vieux. C'est le pavé dans la mare : les critiques, affolés, coassent. De tous, Edmond About se montre le plus tapageur. Mais Raffaëlli s'en moque : il sait qu'il a repris, somme toute, une noble tradition. Est-ce que Velazquez, Rembrandt, Ribera, Callot et tant d'autres illustres maîtres, n'ont pas, en effet, représenté, eux aussi, ces hommes que les gens satisfaits appellent des êtres inférieurs? Et, tout aussitôt, de même que Raffaëlli a su son métier, tout seul, ainsi il trouve de suite « comment il faut peindre ces gens-là ».

Il écrit : « Lorsqu'on peint le peuple, il ne faut jamais s'apitoyer sur son état, sous peine, en en appelant à la pitié, de le dégrader et de se dégrader soi-même, et il ne faut pas le flagorner non plus et le peindre en sublime, comme le font certains peintres sans philosophie. Il faut le peindre à sa place, avec bonté et sympathie, en le gardant à distance, et avec un sens aristocratique profond. C'est la meilleure façon de lui montrer, quoi que l'on en puisse penser, notre sentiment confraternel, et de l'élever jusqu'à nous, sans risque pour lui ni pour nous. »

Cette noble pensée, Raffaëlli va la réaliser en tableaux simples et humains, d'aspect nullement théâtral; et cela ne l'empêchera point de produire des œuvres profondément émouvantes.

H

Nous voici donc arrivés à ce que l'on pourrait appeler la seconde « manière » du peintre.

A vrai dire, la première — si l'on peut désigner ainsi les inévitables tâtonnements des débuts — ne compte guère. Quelques tableautins à costumes, exécutés parce qu'ils étaient de mode, ne peuvent être pris sérieusement en considération; ou bien, de quel poids léger vont-ils peser en présence de la formidable vie que Raffaëlli se prépare à donner aux paysages et aux êtres de la banlieue!

A l'écart de Paris, séparés par le mur des fortifications, pas assez loin pourtant pour ne pas entendre les rumeurs de la ville qui souffle et gronde comme si elle était le cœur du monde, des êtres de tous les sexes vivent là, indépendants, libres, besognant et vagabondant, pêle-mêle dans des jardinets ou dans des cabanes, dans des locatis en torchis ou en feuilles de tôle, se multipliant, grouillant parmi des chiens et des poules, sans souci de Dieu et des Pouvoirs publics, en marge de toute société, ne prenant leur plaisir que dans

les bouges où on leur débite de terribles alcools, se moquant du soleil, de la pluie et de la neige, dormant au hasard, s'aimant de même, mourant enfin, avec, au coin de la bouche, un pli de joviale insolence!

Aux portes de la ville, le matin, passe, va et vient aussi, toute une population de petits ouvriers, de gagne-petit, de fumistes, de rempailleurs de chaises, de repasseurs de couteaux, de réparateurs



LE TERBAIN VAGUE, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI (1882)
(Collection de M. A. W. E., Londres.)

de robinets et de porcelaines, qui rentrent, le soir, exténués, le dos voûté, cassé, les jambes mortes.

Enfin, ce sont quelques petits rentiers, habillés gauchement, anciens employés serviles, timorés, inquiets dès que le crépuscule tombe, dès qu'un coup de sifflet de locomotive fait croire que des bandes de « grinches » glapissent, rassemblées par les « Terreurs ». pour quelque besogne rapide à coups de « rigolos » et de « lingues ».

Cela, c'est, d'ensemble, l'aspect des hôtes; mais combien extraordinaires encore sont les paysages!

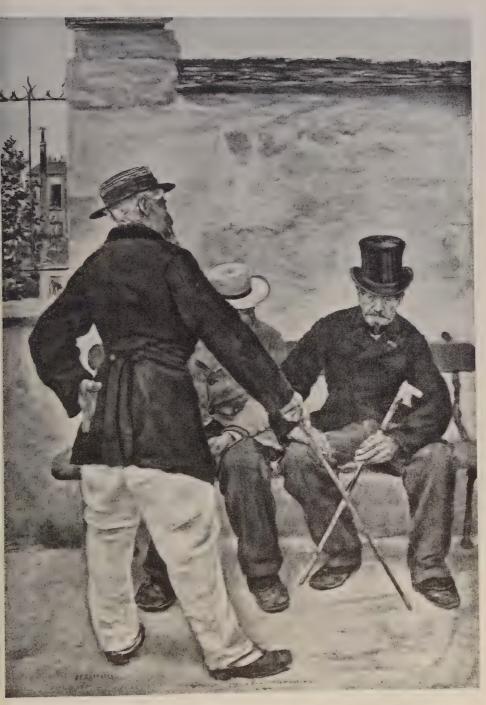
Faits de gravats et de suie, de décharges publiques et de boue, hérissés d'arbres grêles et malingres, leur sol bossué de détritus et de culs de bouteilles, leurs ciels toujours hostiles à cause des fumées continuellement vomies par les usines et les bouges, ils offrent, certes, des sensations profondes.

En présence de ces spectacles fortement inédits et inexplorés, Raffaëlli s'interroge gravement. Il faut, — s'il veut les synthétiser aux yeux de tous, — qu'il adapte un métier rapide et sûr à ces sites si changeants, à ces ciels si continuellement bousculés de nuages et à ces terrains qui pèlent d'instants en instants, en un frémissement de choses perpétuellement violentées.

Or, tout de suite, ce métier, il le trouve. Il répudie la richesse de la couleur pour ne chérir qu'un dessin tortueux, souple, exprimé en virgules et en accents; un dessin très serré, très persuasif, qui ne se lasse pas de chercher la forme. Et si Raffaëlli emploie de la couleur, c'est toujours, quand même, le dessin qui compte le plus. Les tons colorés ont l'air d'avoir été posés à regret, seulement pour faire « chanter » çà et là quelques traits trop âpres et trop noirs.

C'est dans cette manière très nettement caractérisée qu'il envoie au Salon des Impressionnistes, en 1880, une quarantaine de dessins, de panneaux, de toiles; entre autres une admirable Vue de Gennevilliers et un curieux dessin à la plume : Maire et conseiller municipal, dans le style d'Albert Dürer. En 1881, il expose au même Salon une Vue de Seine, une Vue de Clichy, etc., et l'extraordinaire tableau si simple et si complet qui a pour titre : Bonhomme venant de peindre sa barrière.

Du coup, il mérite les enthousiastes éloges de J.-K. Huysmans, et ce prodigieux artiste de lettres complète bientôt ses louanges par les phrases suivantes : « Depuis les frères Le Nain, ces grands artistes, qui devaient tenir une si haute place dans l'art en France, personne ne s'était véritablement fait le peintre des misérables hères des villes; personne n'avait osé les installer dans les sites où ils vivent et qui sont forcément appropriés à leurs dénûments et à leurs besoins. M. Raffaëlli a repris et complété l'œuvre des Le Nain; il a également tenté une incursion dans un monde non moins douloureux que celui du peuple, dans le lamentable pays des déclassés; et il nous les montre, attablés devant les verres d'absinthe, dans un cabaret, sous une tonnelle où se tordent, en grimpant, de maigres sarments privés de feuilles, avec leur fangeux attirail de vêtements en loques et de bottes en miettes, avec leur chapeau noir dont le poil a roussi et dont le carton gondole, avec leurs barbes incultes, les yeux creusés, leurs prunelles agrandies et comme aqueuses, la tête dans les poings ou roulant des cigarettes. Dans ce



DISCUSSION D'ARME ET POLITIQUE, PAR M. J.-F. RAFFAELLI (1882)
(Collection de M. W. Willy Blumenthal.)

tableau, un mouvement de poignet décharné appuyant sur la pincée de tabac posée dans le papier en dit long sur les habitudes journa-lières, sur les douleurs sans cesse renaissantes d'une inflexible vie. Je ne crains pas de m'avancer en déclarant que, parmi l'immense tourbe des exposants de notre époque, M. Raffaëlli est un des rares qui resteront; il occupera une place à part dans l'art du siècle, celle d'une sorte de Millet parisien, celle d'un artiste qu'auront imprégné certaines mélancolies d'humanité et de nature demeurées rebelles, jusqu'à ce jour, à tous ces peintres. »

Voilà Raffaëlli définitivement consacré. L'année précédente, en 1880, sa fille Germaine est née. La petite maison d'Asnières où il vit se fleurit de gaieté et de bon espoir. On sait qu'il y a un grand peintre de plus, et les plus célèbres sympathies artistiques et littéraires viennent à lui. Seuls, les jurys dits officiels n'acceptent pas sa jeune gloire; et, aux Salons de 1882 et 1883, Raffaëlli est refusé comme le premier débutant venu! Passons, en souriant. Applaudissons même plutôt, car ces deux jugements ridicules vont nous valoir une superbe compensation.

En l'année 1884, en esfet, Raffaëlli, rebuté, décide d'en appeler cette fois au public, directement; et, dans cette intention, il loue - quelle audace pour l'époque! - une boutique vide, située avenue de l'Opéra, et dans laquelle il exposera ses œuvres. Eugène Delacroix appelait ce geste-là: « se livrer aux bêtes ». Raffaëlli est plus confiant que l'illustre maître, et il a, cette fois, raison. Le plus vif succès répond à son appel. Les cent cinquante-cinq œuvres exposées (Portraits-types de gens du peuple, Études, Fables, Pantomimes, Paysages des bords de la mer, Portraits-types de petits bourgeois, Divers, Scènes de mœurs, Marines, Portraits, Sur Paris, Caractères de la banlieue, Eaux-fortes et dessins, Sculptures) causent une véritable révolution dans le monde des arts. Le critique officiel du Figaro, Albert Wolff, qui était une sorte de demi-dieu ès critique, daigne lui-même consacrer à cette exposition une chronique « retentissante ». On vient en foule, on discute, on admire, on dénigre aussi; mais le succès public est certain : Raffaëlli réalise une vente de trente mille francs!

Dans le Voltaire du 16 mars 1884, toujours à propos de l'exposition de l'avenue de l'Opéra, M. Roger Marx, rapprochant M. Raffaëlli de Menzel, disait : « D'après M. J. Raffaëlli, le caractère doit être l'idéal de tout artiste; il constitue la physionomie morale dans son expression constante et complète. Mais cette physionomie



PORTRAIT DE M. GEORGES CLEMENCEAU, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI (1885)
(Musée du Luxembourg.)

morale, comment le peintre arrivera-t-il à la saisir? Devra-t-il se borner à copier la nature? Assurément non. C'est ce que l'artiste tire de lui-même, ce qu'il ajoute à la réalité, qui donne à ses tableaux cette vie particulière et individuelle qui constitue le caractère. »

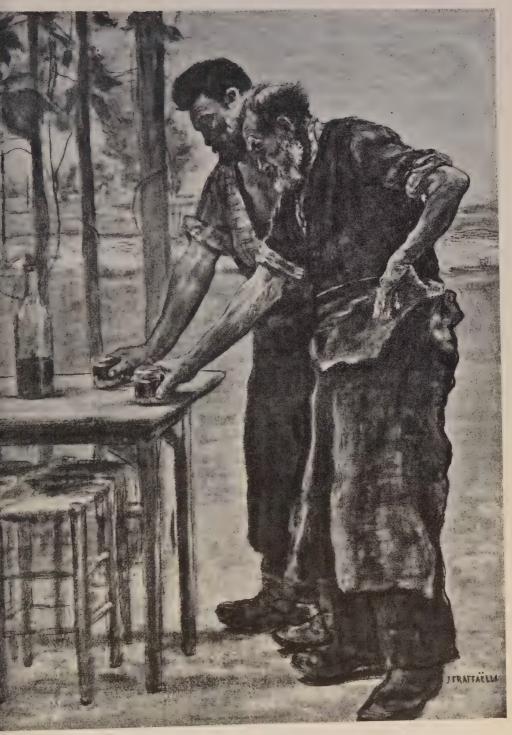
Le peintre avait établi lui-même son catalogue, et il l'avait fait suivre d'une étude sur Les Mouvements de l'art moderne et du Beau caractériste. Pour donner encore une idée de Raffaëlli-écrivain, je demande qu'il me soit permis d'en transcrire le passage suivant : « Cependant hier, Ingres lutta pour Dieu, les Grecs et le roi, mais ce fut l'agonie. Homme naïf et violent; grand artiste dans ses admirables caricatures du Duc d'Orléans et de M. Bertin; artiste ambigu dans Madame Moitessier, Cybèle par la tête et soieries de Lyon par la robe; disciple de David et romain dans le Portrait de Bartolini; absurde d'invention, dans les proportions qu'il s'était données, et de facture, dans celui de Cherubini; d'un bon grec dans son Apothéose d'Homère; de l'école de David dans son Saint Symphorien; statuaire grec dans sa Source; d'art académique dans ses dessins pour la Chapelle de Dreux et son Vœu de Louis XIII; d'art tout à fait insupportable dans son Saint-Pierre, son Angélique au goitre ou sa Jeanne d'Arc en fer-blanc, Ingres, qui ne fut qu'un esprit malade des traditions dont il s'était bourré en provincial et qui ne laisse pas un morceau d'art qui soit vraiment français; inquiet et aigre de la poussée des idées qu'il sentait gronder autour de lui, ne laisse, de ses hésitations et de ses colères entêtées, que le souvenir d'un homme qui aima passionnément son art et fit des portraits à la mine de plomb...»

N'est-ce pas que voilà une page pittoresque? C'est déjà un heureux résultat du besoin qui pousse Raflaëlli à toucher à tout.

Le succès, donc, est venu, et Raffaëlli peut maintenant tout entreprendre.

Entre temps la politique aussi l'a intéressé — au point de vue spectacle, bien entendu. Il songe à faire le portrait de M. Georges Clemenceau, l'orateur que tout le monde admire et redoute; mais il veut, avant tout, que ce portrait, s'il peut le mener à bonne fin, soit sensationnel. Pour cela, il doit représenter Clemenceau prononçant un discours en pleine réunion publique.

Le grand debater dirige la Justice, au faubourg Montmartre. Pressenti, il accepte. Raffaëlli décide alors qu'il représentera l'orateur debout, entouré d'une foule, avec, au premier plan, ses collaborateurs. Le décor est, d'ailleurs, déjà trouvé : c'est le cirque Fer-



LES FORGERONS BUVANT, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI (1885)
(Musée de Douai.)

nando. Donc, sans tarder, le peintre se met à l'œuvre. Il fait poser les collaborateurs, obtient plus difficilement des séances du « patron »; mais, tout de même, il peut envoyer l'œuvre au Salon de 1885, avec un autre tableau intitulé: Forgerons buvant.

Un beau succès répond à cet effort. On reproduit et l'on commente partout ce portrait grandeur nature, solidement campé, extraordinairement expressif et d'une si éloquente vérité.

L'année suivante, M. Raffaëlli expose: Chez Gonon, le fondeur (un groupe curieux de praticiens en plein travail), et Midi, effet de givre. Puis, en l'année 1887, il envoie: La Belle matinée, qui est toute une révolution dans sa « manière » jusque-là consacrée presque exclusivement aux « caractères de la banlieue ». Cette merveilleuse symphonie en blanc d'une belle jeune femme couchée, à vrai dire, déconcerte. C'est une véritable évolution. L'année 1888 l'accentue par le Portrait d'Edmond de Goncourt, si hautain, si aristocratique, d'une allure si artiste et si distinguée.

Alors on se rend compte que, désormais, il faudra bien accepter cette nouvelle « manière » du peintre, qui restera préoccupé, c'est exact, « des petites gens » qu'il peignit si bien; mais qui fera aussi des portraits de gens dits du monde, comme ceux de Judith et Gabrielle qui, l'année suivante, figurent à côté des Buveurs d'absinthe.

En 1890, M. Raffaëlli n'expose pas: c'est la première année de la Société Nationale. Dorénavant, il y enverra ses œuvres, et en si grand nombre, à partir de l'année même 1891, que nous serons contraint de ne noter que les plus caractéristiques.

GUSTAVE COQUIOT

(La suite prochainement.)



CROQUIS PAR M. RAFFAËLLI

QUELQUES ŒUVRES D'ORFÈVRERIE

DES HUGUENOTS FRANÇAIS RÉFUGIÉS EN ANGLETERRE



NE partie des plus intéressantes de l'histoire de l'évolution de l'orfèvrerie en Angleterre est l'étude des influences étrangères qui agirent si profondément sur la forme et la décoration de cette orfèvrerie à différentes époques. Un examen de plusieurs pièces d'orfèvrerie de la seconde partie du xvie siècle et des vingt premières années du xvie montre clairement l'influence allemande. Deux grandes coupes qui se trou-

vent aux collèges de « Corpus Christi » et de St. John (Université de Cambridge), portant les poinçons de Londres de 1569-1570 et 1616-1617, peuvent aisément être prises, à cause de leur style et de leur ornementation, pour des productions d'ateliers germaniques. Plusieurs autres pièces analogues de collections privées, montrant les mêmes influences, pourraient facilement être mentionnées ici si l'espace le permettait. L'intérêt que présentent ces œuvres a été particulièrement accru par la découverte, faite par le célèbre érudit anglais E. Alfred Jones, que des coupes allemandes et autres pièces furent introduites en Angleterre au commencement du xvii° siècle et revêtues des poinçons de Londres. Mais, malgré l'intérêt qu'offre cette question, nous devons passer au sujet principal de cet article. Avant de commencer, il ne sera pas cependant hors de propos de faire une courte mention de l'influence marquée qu'eut sur les arts appliqués de son pays l'exil

de Charles II aux Pays-Bas, après sa restauration sur le trône d'Angleterre: plusieurs nouvelles sortes d'ustensiles domestiques, auparavant inconnues en Angleterre, y furent alors introduites, dont la décoration se distingue particulièrement par un caractère purement hollandais. La simple ornementation du temps de Charles Ier et de la « Commonwealth » (1649-1660) fut tout à fait abandonnée pour ce style nouveau. Quoique beaucoup de pièces de la vaisselle royale, aussi bien que les grandes pièces d'orfèvrerie, y compris celles que Charles II avait données à ses maîtresses (Nell Gwyn et Louise-Renée de Quérouaille, qui devint ensuite duchesse de Portsmouth), aient été depuis longtemps fondues, il existe encore au château de Windsor, dans la collection de l'empereur de Russie et dans des collections particulières, beaucoup de spécimens montrant cette insluence hollandaise. Les nombreuses salières, fonts baptismaux, etc., conservés à la Tour de Londres, sont des témoignages suffisants du style hollandais dans l'ornementation repoussée. Il ne nous a pas semblé inopportun de mentionner ces deux importantes périodes de l'histoire de l'orfèvrerie anglaise où celle-ci fut profondément influencée par les styles étrangers.

Avant de passer à la troisième, où nous allons décrire certaines pièces introduites en Angleterre par les réfugiés français, un fait doit être relaté. On prétend d'ordinaire que pas un protestant français ne se fixa en Angleterre avant la révocation de l'édit de Nantes en 4685; mais, comme le texte suivant le montrera, un réfugié au moins avait traversé la Manche avant cette date historique. Nous citons ce document dans le texte original:

«In 1682 a court of the Goldsmith's company was held when the freedom of the company was granted to Peter Haraske with the following certificate: These are to certify that all whom it may concern that Peter Haraske, lately come from France, for to avoid persecution and live quietly, is not only a protestant, but, by his Majestys¹ bounty is made a free denizen, that he may settle freely with his family².»

(En 1682, une assemblée de la compagnie des orfèvres accorda à Pierre Haraske la liberté de la compagnie avec le certificat suivant : « Nous certifions par la présente à tous ceux que cela peut intéresser que P. Haraske, récemment arrivé de France pour éviter la persécution et vivre tranquille, est non seulement protestant, mais qu'il est fait citoyen libre par la bonté de Sa Majesté, et qu'il peut s'établir librement avec sa famille. »)

- 1. Charles II.
- 2. Memorials of the Goldsmith's Company, 1896, vol. II, p. 172.

Le vrai nom de cet orfèvre, anglicisé dans ce document, est Pierre Harache; nous parlerons de lui plus loin.

Les orfèvres français qui se réfugièrent en Angleterre après la révocation de l'édit de Nantes rencontrèrent une grande hostilité de la part de leurs confrères londoniens. On en a la preuve évidente dans deux pétitions présentées à la corporation des orfèvres de Londres. La première, datée du 1^{er} octobre 1703, est signée par six des

plus importants orfèvres de Londres qui demandent que le travail des artisans étrangers ne soit pas vérifié ni poinçonné avec les poinçons de Londres¹. Dans la seconde, datée du 11 décembre 17112, d'amères réclamations sont faites au sujet de l'état languissant du commerce dû à l'intrusion des étrangers; une des principales accusations portées est que les Français travaillaient meilleur marché que les Anglais. Il a été mentionné plus haut que l'ancienne corporation des orfèvres de Londres, à qui incombait le poinconnage de l'or et de l'argent, reçut favorablement Pierre Ha-



BEAU A RAFRAICHIR ET FONTAINE A VIN
PAR PIERRE HARACHE LE JEUNE
(1700-1701)

(Collection du comte Spencer.)

rache, et, quoique la réponse aux deux pétitions ne soit pas connue, nous devons conclure de la vogue des réfugiés que ces pétitions n'eurent pas de succès. Il est très difficile de connaître le nombre exact d'orfèvres français qui trouvèrent asile en Angleterre; l'historien Macaulay dit qu'on calcula que, dans un espace de quelques mois, cinquante mille familles quittèrent la France; parmi elles se trouvaient des noms éminents dans la science, la littérature et l'art. Samuel Smiles, l'auteur d'un livre intéressant, Self-help, dit qu'il y eut à peine une branche de commerce en Angleterre qui ne

^{1.} Memorials of the Goldsmith's Company, 1896, vol. II, p. 181.

^{2.} Ibid., vol. II, p. 186.

fût favorablement influencée par l'immigration en grand nombre d'habiles artisans français. Non seulement ils apportèrent un élément de progrès aux manufactures déjà établies; ils introduisirent encore beaucoup d'industries nouvelles.

On peut se faire une idée du nombre des réfugiés français à Londres au commencement du xvm° siècle par ce fait qu'ils ne possédaient pas moins de trente-cinq temples pour leur culte, dont onze



AIGUIERE EN OR
PAR PIERRE PLATEL (1701)
(Collection du duc de Devonshire.)

se trouvaient dans le quartier de Londres appelé « Spital-fields », où les tisserands français s'étaient établis en grand nombre. Quelques pièces d'orfèvrerie religieuse appartenant à quelques-uns de ces temples ont été récemment décrites et publiées ¹. Nous donnons cidessous, en note, la liste de quelques orfèvres français fixés en Angleterre à cette époque, avec la date de leur entrée à la corporation des orfèvres ².

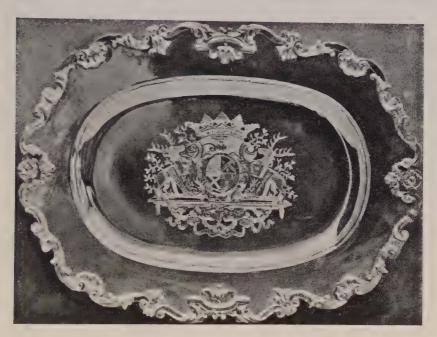
Sans doute, les artistes dont nous donnons ci-dessous les noms n'étaient pas tous des réfugiés, et l'on peut supposer que certains d'entre eux étaient des tils de réfugiés : tel est le cas d'un Français, Paul Lamerie, dont les œuvres obtiennent

un prix plus élevé que celles de tout autre orfèvre de Londres au xviii siècle, et dont les marques ne furent enregistrées qu'en 1712.

1. E. Alfred Jones, The old silver sacramental vessels of foreign Protestants churches in England, London, 1908.

2. Les noms mis en its lique sont ceux des artisans dont la production fut la plus considérable. — 1685: Pierre Harache, mort en 1700 (Suffolk Street, près de Charing Cross); — 1697: David Willaume (Pall Mall); — 1697: Daniel Garnier; — 1697: Anthony Nelme (Ave Mary Lane); — 1698: Mark Paillet (Hemmings Row); — 1698: Pierre Harache le jeune (Compton Street, Soho); — 1698: John Chartier (Hemmings Row); — 1699: Pierre Platel (Pall Mall); — 1700: Lewis Mettayer (Pall Mall); — 1701: Simon Pantin (St. Martin's Lane); — 1701: Jean Petrig (Pall Mall); — 1703: Louis Cuny (Panton Street); — 1706: Jacob Margas (St. Martin's Lane); — 1707: Pierre Le Cheaube (Pall Mall); — 1707: Phillip

La plupart de ces orfèvres travaillaient pour les grandes familles d'Angleterre. Quelques-unes de leurs plus belles œuvres se trouvent encore dans ces familles. Pierre Harache le jeune exécuta pour le duc de Marlborough un service de vaisselle plate qui a été transmis par succession presque au complet au comte Spencer; nous donnons ici la reproduction d'un grand seau à rafraîchir portant le poinçon de l'année 1700-1701 et d'une fontaine de la même date faisant



PLATEAU EN OR, PAR PIERRE FLATEL (1701-1702)
(Collection du duc de Devonshire.)

partie de ce service historique. Cette fontaine fut probablement inspirée à l'artiste par une pièce comme la fontaine en faïence de

Rainaude (Suffolk Street); — 1708: Augustin Courtauld (Church Street, St. Martin's Lane); — 1709: Nicholas Clausen (Orange Street); — 1710: James Fraillon (Maiden Lane, Covent Garden); — 1712: Paul de Lamerie (Windmill Street); — 1712: Thomas Bevault (Foster Lane); — 1714: Isaac Ribouleau (St. Martin's Lane); — 1715: Paul Hanet (Great St. Andrew's Street, St. Giles); — 1716: William Bellassysse (Monkwell Street); — 1717: John Guerrie (Strand); — 1718: René Hudell (Green Street); — 1720: Paul Crespin (Compton Street, Soho); — 1721: Abraham Buteux (Green Street, Leicester Fields); — 1722: John le Sage (Great Suffolk Street); — 1722: Isaac Cornasseau (Drury Lane); — 1723: Simon Jouet (Maiden Lane); — 1724: Abraham de Oliveyra (St. Helen's); — 1724: David Fleurant; — 1725: Louis Laroche (Seven Dials); — 1726: Pierre Bouteiller (St. Martin's Court); — 1728: Eraye Berthet («The Gold Ring», Charing Cross);

Rouen de la fin du xvn^e siècle conservée au Musée de Cluny, ou peut-être par les dessins qu'avait exécutés son compagnon d'exil Daniel Marot¹.

Les grands seaux à rafraîchir devinrent à la mode comme vaisselle d'apparat au temps de Charles II, qui en donna un grand, avec beaucoup d'autres pièces, à Renée de Quérouaille, déjà mentionnée. Deux nouvelles formes furent introduites en Angleterre par les artisans français. La première est une aiguière en forme de casque renversé, portant la même ornementation en repoussé que



DEUX COUPES (1718-1719 ET 1726-1727),
PAR JACOB MARGAS ET PAUL CRESPIN
(Collection de l'Empereur de Russie.)

les aiguières françaises en faïence de même forme, de la fin du xvII° siècle, dont plusieurs exemplaires sont au Musée de Cluny. La seconde est une massive coupe à couvercle avec deux anses. Ces

— 1731: Etienne Rongent (« The Golden Cup », St. Anne, Soho); — 1731: Charles Périer (Macclesfield Field); — 1736: Louis Dupont (Wardour Street); — 1738: James B. Langlois (St. Andrew's Street); — 1738: Phillip Bruguier (St. Martin's Lane); — 1739: Aymé Videau (Green Street); — 1739: Père Pilleau (Chandos Street); — 1742: Nicholas Sprimont (Compton Street, Soho).

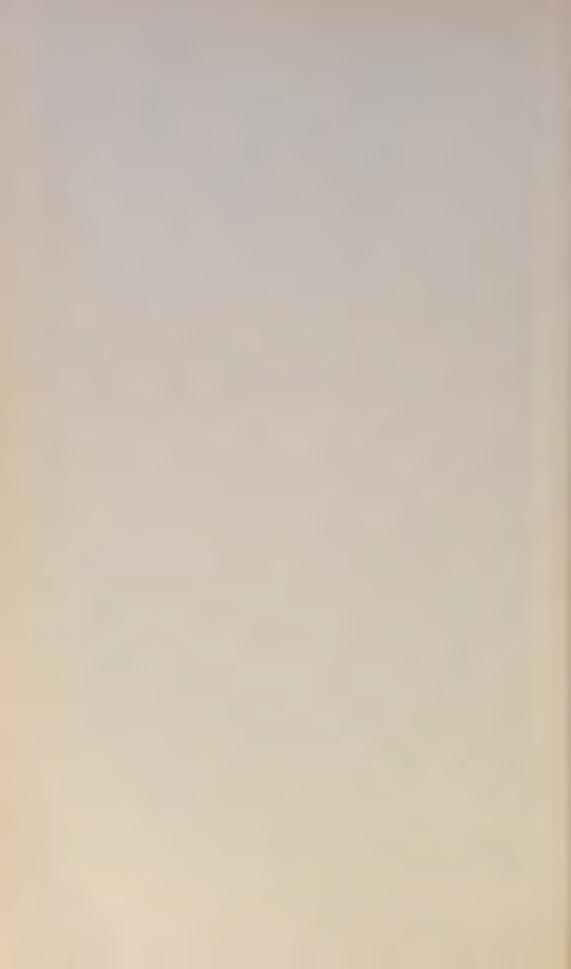
1. Daniel Marot, né à Paris vers 1661, mort vers 1720. En 1685, après la révocation de l'édit de Nantes, Daniel, qui avait collaboré déjà à de nombreuses œuvres de son père, se réfugia en Hollande auprès du prince d'Orange, qui, devenu en 1688 roi d'Angleterre sous le nom de Guillaume III, l'emmena avec lui à Londres. On ne connaît comme œuvre d'architecture de cet artiste en Angleterre que les dessins des jardins d'Hampton Court; mais, revenu en Hollande après la mort de Guillaume III, Daniel y fit élever le nouveau palais de Loo et la grande salle d'audience de La Haye et donna les plans de l'escalier et des parterres du château de Woorst. (Encyclopédie Française.)



AIGUIÈRE EN ARGENT AVEC SON PLATEAU

PAR PAUL LAMERIE (1726-1727)

(Collection de M. J. Pierpont Morgan.)



deux sortes de pièces furent très populaires, à en juger par le grand nombre de spécimens qui ont été conservés dans les familles nobles, dans les trésors des vieilles corporations, et dans les Universités d'Oxford et de Cambridge. Il n'existe qu'une seule aiguière en or; elle fut faite, ainsi que son plateau, en 1701-1702 par Pierre Platel pour le premier duc de Devonshire. Ces pièces font partie maintenant de la collection du duc actuel de Devonshire, qui possède aussi une jolie aiguière en forme de casque, par Pierre Harache le jeune.

Parmi les plus importantes aiguières en argent, nous citerons une très jolie pièce, par le même Harache, exécutée pour Robert Harley

comte d'Oxford et de Mortimer, et appartenant aujourd'hui au duc de Portland, à Welbeck Abbey; puis deux autres aiguières avec leurs plateaux, revêtues des poinçons de Londres de 1701-1702, et qui font partie de la collection du duc de Marlborough, déjà mentionnée.

David Willaume fut aussi un artisan fécond; deux aiguières de sa main, analogues à ces deux dernières, ont été transmises par héritage au duc d'Abercorn. Deux autres



COUPE EN OR
PAR DAVID WILLAUME (1732-1733)
(Collection de la comtesse de Yarborough.)

aiguières de cet artisan valent la peine d'être mentionnées ici : la première, avec le poinçon de 1699-1700, fut offerte au Queen's College de Cambridge par le deuxième comte de Jersey; la seconde, avec son plateau portant les poinçons de Londres de 1739-1740, fnt donnée par le comte de Lincoln au Clare College de la même Université.

Nous avons déjà fait allusion à Paul Lamerie; une de ses plus belles œuvres est une aiguière en forme de casque renversé, avec son plateau, exécutée en 1726-1727 pour le célèbre amiral anglais lord Anson. Ces pièces font partie maintenant de la riche colléction d'orfèvrerie ancienne formée par M. J. Pierpont Morgan ¹.

Une plus petite aiguière, de l'année 1704-1705, par Samuel Mar-

1. Nous les reproduisons avec la permission de M. E. Alfred Jones, auteur des deux catalogues privés de la collection.

gas, est au Palais d'Hiver à Saint-Pétersbourg et fait partie du grand service d'orfèvrerie anglaise acquis par l'impératrice Élisabeth et dont la plus grande partie fut l'œuvre d'orfèvres français établis à Londres.

De l'aiguière nous passerons maintenant à la coupe à couvercle à deux anses, deuxième type d'orfèvrerie introduit et popularisé par les artisans français en Angleterre. Un grand nombre d'exemples



SEAU A RAFRAICHIR, PAR PAUL LAMERIE (1726-1727)
(Collection de l'Empereur de Russiè.)

pourraient facilement être cités, si l'espace nous le permettait. Nous donnons ici deux spécimens de ces coupes dont l'une, datée de 1718-1719, est l'œuvre de Jacob Margas et fait partie, ainsi que celle de 1726-1727, par Paul Crespin, de la collection de l'empereur de Russie¹. La pièce qui, dans ce genre de coupes, a le plus de valeur, et la seule qui soit en or, est la coupe exécutée en 1732-1733 par David Willaume, venue par voie de succession entre les mains de la comtesse de Yarborough.

Nicolas Clausen exécuta pour Pierre le Grand, en 1713, le joli trône en argent qui est maintenant dans la salle Saint-Georges au Palais d'Hiver. Trois des plus importantes œuvres de Paul Lamerie

1. The old English plate of the Emperor of Russia, by E. Alfred Jones, 1909.

se trouvent dans la collection de l'empereur de Russie. Les deux premières sont deux grands lustres en argent à seize branches, portant les poinçons de Londres de 1734-1735; la troisième — la plus grande, et peut-être aussi la plus importante — est le grand seau à rafraîchir, daté de 1726-1727, de style Louis XIV: sur un côté sont gravées les armoiries du comte de Scarsdale (mort en 1736); on suppose qu'il fut acquis par Catherine II, avec plusieurs autres pièces d'orfèvrerie anglaise de grande valeur. Lord Swaythling possède la plus importante collection des petites pièces de Paul Lamerie.

Parmi les quelques œuvres provenant de ces orfèvres français qui subsistent encore dans la collection royale d'Angleterre au château de Windsor, nous devons citer en premier lieu les quatre intéressantes et peut-être uniques saucières de style rocaille, dont les anses sont formées par des figures de Vénus et d'Adonis. Elles furent exécutées en 1743-1744 par le célèbre Nicholas Sprimont, qui devait, quelques années plus tard, devenir le seul propriétaire de la fameuse manufacture de porcelaine établie à Chelsea. Les autres pièces n'ont aucune importance, sauf un massif surtout de table, décoré avec des coquilles dans le style de J.-A. Meissonnier, portant le poinçon de 1744-1745, dû à Augustin Courtauld, et quelques pièces par Samuel Margas et Nicholas Clausen.

Non seulement des artistes français, mais encore beaucoup d'autres artisans, tels que bijoutiers, horlogers, etc., traversèrent la Manche au cours du xvm° siècle, et produisirent également beaucoup d'ouvrages qui sont ordinairement considérés comme de fabrication parisienne, tant ils montrent dans leur style et dans leur décoration l'influence des créations françaises.

LOUIS MICHON



LES TOMBEAUX DES PARABÈRE A NIORT



TOMBEAU DE FRANÇOIS DE BAUDÉAN-PARABÈRE (Église Notre-Dame, Niort.)

Le regrettable effondrement qui vient, au mois de novembre dernier, de renverser le chœur et une partie de la grande nef de l'église Notre-Dame de Niort, détruisant dans sa chute la gracieuse tribune renaissance de Mathurin Berthomé, a épargné, par bonheur, le mausolée des Parabère, un des rares monuments de sculpture qui méritent d'attirer l'intérêt dans la région poitevine.

De trois tombeaux en marbre rouge et en marbre noir, aux couvercles relevés le long des murs, se dressent, dans l'attitude

de la prière, trois belles figures de marbre blanc, encore drapées dans leurs suaires. Elles surgissent à mi-corps, levant les yeux vers l'ange du Jugement dernier dont la trompette a fait ouvrir leurs sépulcres. De longues épitaphes, gravées sur les socles, nous apprennent les noms et les titres des personnages représentés: Charles de Baudéan-Parabère, comte de Neuillan, gouverneur de Niort, mort en 1634; sa veuve Françoise Tiraqueau, petite-fille du célèbre jurisconsulte, morte le 30 octobre 1673, et leur fils François de Baudéan-Parabère, tué à la bataille de Lens en 1648, à l'âge de dix-neuf ans.

Une quatrième inscription, gravée primitivement à la suite de celle de Françoise Tiraqueau, faisait connaître à la fois la date du mausolée: 1684, et le nom de la donatrice: « Ces monuments de respect, de tendresse et de gratitude, ont été élevés par les soins de très haute et très puissante dame madame Suzanne de Baudéan-Parabère, dame d'honneur de la reine Marie-Thérèse d'Autriche, infante d'Espagne, épouse de très H. et P. Sgr Mgr Philippe de Montaut de Bénac, duc de Navailles et de la Valette, pair et maréchal de France,.., l'an 1684 . »

1. Ces épitaphes, brisées à la Révolution, ont été rétablies d'après la transcription donnée par Goizet, curé de Notre-Dame de Niort, dans les Affiches du On a reconnu la maréchale de Navailles, la vertueuse dame d'honneur de la reine, qui inspirait à la Muse de Loret ce compliment plus ou moins ironique (1652):

L'épouse à Monsieur de Navaille, Que la grossesse un peu travaille, S'en va, dit-on, diligemment A Niort, son gouvernement, Avec dessein, la bonne dame, D'y chercher une sage-femme, (N'en ayant pu trouver en Cour) Pour acoucher au premier jour 1.

Très attachée à sa ville natale, qu'elle avait dotée d'un hôpital, à l'église Notre-Dame, où sa famille avait sa sépulture dans la chapelle Notre-Dame-de-Pitié, elle n'épargna rien pour faire du mausolée des Parabère un monument digne de sa maison.

Malheureusement peu d'édifices eurent à souffrir de plus grandes vicissitudes. Au moment de la Révolution, un peintreniortais, Bernard d'Agescy, jaloux des lauriers de Lenoir, avait fait transporter les marbres dans la chapelle de l'Oratoire, où il avait réuni un certain nombre de tableaux provenant des châteaux des émigrés et des églises supprimées². Les trois monuments, privés de la figure d'ange en bois sculpté qui les complétait, et que le manque de temps avait empêché de transporter, restèrent au Muséum niortais jusqu'en 1823. A cette date, le Conseil de fabrique de Notre-Dame obtint leur réintégration, mais, par une bizarrerie inexplicable, au lieu de les replacer dans la chapelle de Pitié où avaient reposé les Parabère³, Bernard d'Agescy les installa au fond de l'église, dans un réduit obscur, pour en faire une sorte de tombeau sépulcral. L'ange, mis en pièces et brûlé en 1793, ne fut pas remplacé; les couvercles des tombeaux restèrent à la Bibliothèque publique pour servir de tables.

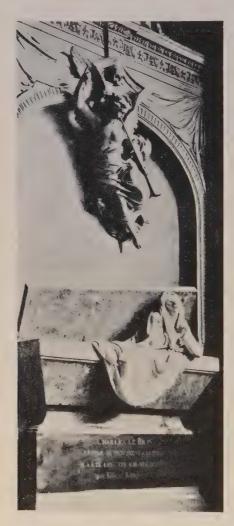
Poitou, 10 septembre 1778. La quatrième, on ne sait pourquoi, n'a pas été relevée.

1. Loret, La Muze historique, liv. III, lettre 7.

3. A la Révolution, les sépultures avaient été violées, les cercueils de plomb fondus, et les ossements portés au cimetière.

^{2.} Pas assez, malheureusement, car, dans son rapport de janvier 1795 à la Commission temporaire des Arts, le citoyen Bernard déplore la perte de quarante beaux tableaux, parmi lesquels se trouvaient quelques van Dyck, mis en pièces par les soldats logés au château de Thouars pendant les guerres de Vendée (Mémoires de la Société de statistique des Deux-Sèvres, 3° série, t. VI, 1889).

C'est seulement en 1852 que les statues furent replacées dans leur chapelle. Une première restauration, en 1881, entreprise aux frais de M^{me} de Sancy-Parabère, fut complétée dix ans plus tard par une



TOMBEAU DE JULIENNE LE BÉ
PAR TUBI ET COLLIGNON
D'APRÈS CH. LEBRUN
(Église Saint-Nicolas du Chardonnet, Paris.)

mise en place définitive. Il ne manque plus aujourd'hui qu'un des couvercles et un des linceuls, refait, comme l'ange du Jugement, en plâtre. On pourrait même dire qu'on se trouve en face du monument original, si l'architecte chargé des travaux de restauration avait réservé à Françoise Tiraqueau le marbre noir des veuves, et s'il n'avait pas cru devoir reporter au milieu des cénotaphes les figures des gisants que leur position devait rapprocher beaucoup plus de la tête des cercueils 1.

Si l'histoire locale nous a transmis sidèlement les transformations successives du mausolée, elle est malheureusement restée muette sur son auteur. L'abbé Goizet, dans sa note de 1778, ne donne aucun nom, et ce silence fait présumer que tout s'était passé en dehors de la fabrique de Notre-Dame, ou que les statues étaient arrivées toutes sculptées du dehors. Cependant si la ville de Niort n'offrait, à cette époque, aucun artiste de valeur, à Poitiers le jeune sculpteur Girouard venait

d'arriver, tout frais émoulu des chantiers de Versailles, et travaillait justement, cette même année 1684, à quelques lieues de là, chez les capucins de Saint-Maixent. La seule objection qu'on puisse faire

1. Charles Lebrun n'a pas commis cette faute pour le tombeau de sa mère : Julienne le Bé est assise au chevet du cercueil (voir figure ci-contre).

à cette attribution, c'est que l'artiste n'avait pas encore fait ses preuves et qu'il semble difficile qu'on ait confié à ses vingt-trois ans une entreprise de cette importance.

Un point hors de discussion, c'est la similitude des monuments avec le tombeau de Julienne le Bé à l'église Saint-Nicolas du Chardonnet.

Le rapprochement n'avait pas échappé à Bernard d'Agescy, qui,



TOMBEAU DE JULIENNE LE BÉ (DÉTAIL)

sur le Catalogue de son Muséum, a noté: « Ces trois tombeaux ayant été faits quelque temps après la mort de ces personnes, sous le règne de Louis XIV, tiennent beaucoup de la manière de dessiner de Lebrun qui influait beaucoup sur la manière des artistes de ce temps-là. Cette composition ressemble un peu au tombeau de la

1. Sur Jean Girouard (1662-1720) et ses œuvres, voyez les Affiches du Poitou, 1774, p. 89; — Piganiol de la Force, t. III, p. 178, — et les Bulletins de la Société des antiquaires de l'Ouest, t. II, IV, V, VI.

mère de cet artiste à Saint-Nicolas du Chardonnet à Paris 1. » Malheureusement le faire général du morceau se rapproche trop d'une copie servile pour qu'on puisse supposer, comme semble le dire d'Agescy, que la maréchale en ait demandé le dessin à Lebrun. Tout porte à croire que c'est simplement le tombeau de Paris, antérieur d'une quinzaine d'années à ceux de Niort, que la maréchale a proposé pour modèle à son sculpteur. Il sussit de comparer la figure de Françoise Tiraqueau à celles de son mari et de son fils pour constater combien elle leur est supérieure en attitude et en expres-



TOMBEAU DE FRANÇOISE TIRAQUEAU ÉPOUSE DE CHARLES DE BAUDÉAN-PARABÈRE (Église Notre-Dame, Niort.)

sion². L'artiste, pour l'image de la mère n'avait qu'à suivre Lebrun : pour les autres personnages, il se trouvait livré à lui-même.

Cette raison seule, à notre avis, doit faire écarter de trop grands noms. On a parlé sans preuves de Coysevox et de Girardon. M. Desaivre, avec plus de vraisemblance, a proposé les sculpteurs du tombeau de Julienne le Bé, Tubi ou Collignon. A notre tour, nous voudrions mettre en avant un nom qui, s'il n'est pas mieux appuyé que les autres par les documents, a du moins pour lui quelques probabilités.

Au printemps de 1683, les Jacobins avaient fait poser la première

^{1.} Desaivre, Note sur le tombeau de Julienne le Bé (Bulletin de la Société d statistique, 3° série, t. VII, p. 332). Nous remercions tout particulièrement ce excellent érudit, qui nous a aidé, sans réserves, dans nos recherches.

^{2.} Bernard d'Agescy avait déjà fait remarquer que, pour la figure du fils, « l'exécution du travail est moins bonne que pour les deux précédentes ».

pierre de l'église de leur noviciat, aujourd'hui Saint-Thomas d'Aquin, dont la construction avait été confiée à Bullet. Bien que paroissiens de Saint-Eustache — l'hôtel de Navailles était rue des Bons Enfants — le maréchal et sa femme avaient sans doute contribué aux frais du sanctuaire, car, lorsque Philippe de Navailles mourut, le 5 février 1684, c'est dans l'église du noviciat qu'il fut enseveli. Suzanne de Baudéan fit élever, derrière le grand autel, deux mausolées décorés de colonnes de marbre et de chapiteaux de bronze, dont elle devait occuper le second à sa mort, en 1700. Les monuments restèrent en place jusqu'en 1722, puis ils suivirent le sort du



TOMBEAU DE CHARLES DE BAUDÉAN-PARABÈRE
(Église Notre-Dame, Niort.)

grand autel, démoli pour décorer la chapelle du Rosaire, élevée dans la croisée, du côté de l'Évangile. Les tombeaux du maréchal et de son épouse, placés en pendants à droite et à gauche de la chapelle, y restèrent jusqu'à la Révolution ¹. Ils n'existaient plus au début du xix^e siècle², détruits sans doute au moment où l'église abritait le Club des Jacobins.

On n'a pas le nom de l'auteur des mausolées, mais le grand autel du noviciat, construit vers le même temps — quatre colonnes de marbre soutenant un cintre de bois doré surmonté d'une Résurrection — était dû au sculpteur Denis Martin, d'après un dessin de

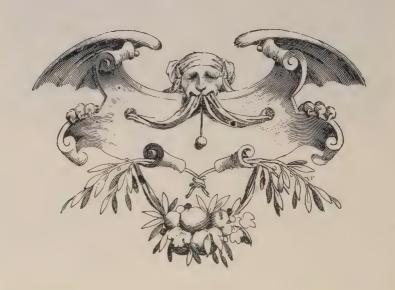
^{1.} Brice, Description de Parls, 1752, t. IV, p. 34; — De Brissac, Dictionnaire, 1779, p. 295; — Saugrain, Curiosités de Parls, 1716 (réimp. de 1883).

^{2. «} Un magnifique mausolée qui a été détruit il y a quelques années », dit la Biographie de Michaud.

Lebrun. N'est-il pas probable que l'exécution des tombeaux, qui faisaient partie avec l'autel d'un même ensemble décoratif, ait été confiée au même artiste, et n'est-il pas vraisemblable aussi que la maréchale de Navailles, qui ne voulait pas moins bien traiter la mémoire de ses parents que celle de son époux, l'ait chargé des marbres qu'elle érigeait à la même époque dans l'église de Niort?

Denis Martin, sculpteur de l'Académie de Saint-Luc, et connu surtout par des travaux de décoration à Versailles et aux Invalides, conviendrait, en tout cas, mieux que des ciseaux illustres aux marbres de Niort, œuvres de mérite, avouons-le, mais qu'il est impossible de mettre au premier rang.

HENRI CLOUZOT



BIBLIOGRAPHIE

« SPECULUM HUMANAE SALVATIONIS » 1

'OUVRAGE que MM. Lutz et Perdrizet ont consacré dernièrement au Speculum humanæ salvationis sera certainement d'un grand secours aux historiens de l'art, qui y trouveront les plus utiles renseignements sur l'iconographie religieuse de la seconde période du Moyen âge. Profondément oublié aujourd'hui à juste titre, le Speculum humanæ salvationis a joui pendant deux siècles d'une incontestable popularité. Ce traité, ainsi que le disent fort bien les éditeurs, « expose,

selon la méthode figurative, l'histoire de la Chute et de la Rédemption. L'histoire universelle, jusqu'à la venue du Sauveur, n'aurait été qu'une préfiguration de la vie de Celui qui devait racheter le monde, et aussi de la vie de la Vierge Marie, son auxiliaire dans l'œuvre rédemptrice. Autrement dit, chaque fait de l'histoire évangélique aurait été annoncé dans l'histoire juive ou profane antérieure au Christ ». Écrit en prose latine rimée, le Speculum, outre une préface et une table, ne comprend pas moins de 45 chapitres et de 192 miniatures. Il n'avait jamais été réédité depuis les impressions incunables : aussi, pour donner à leurs savants commentaires une assise solide, les auteurs ont-ils cru devoir reproduire in extenso non seulement le texte original latin, mais encore la traduction française qu'en fit Jean Miélot en 1448. A la suite de la minutieuse étude du Speculum qu'ils ont été les premiers à entreprendre, ils ont pu conclure que ce livre était l'œuvre d'un religieux dominicain du commencement du xive siècle; puis, par d'habiles déductions, ils ont été amenés à l'attribuer à un écrivain connu, Ludolphe le Chartreux, qui, avant d'appartenir à l'ordre de saint Bruno, avait été pendant vingt-six ans dominicain. C'est durant son séjour au couvent des Frères Prêcheurs de Strasbourg que Ludolphe aurait écrit cet ouvrage d'enseignement religieux populaire. Sans être appuyée sur des preuves irréfragables, l'hypothèse est ingénieuse et ne manque pas de vraisemblance. Les auteurs paraissent admettre aussi l'an 1324 comme date de composition du livre : deux manuscrits portent, en effet, cette date. Ce ne serait pas là, à vrai dire, un argu-

^{1.} Speculum humanæ salvationis, texte critique, traduction inédite de Jean Miélot (1448). Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du XIVe siècle. Avec la reproduction, en 140 planches, du manuscrit de Sélestat, de la série complète des vitraux de Mulhouse, des vitraux de Colmar, de Wissembourg, etc., par J. Lutz et P. Perdrizet. Mulhouse, Ernest Meininger, 1909. In-4, xix-344 p. av. 99 fig., et un album de 140 planches.

ment en faveur de l'origine strasbourgeoise du Speculum, puisque les deux manuscrits en question sont manifestement d'origine italienne, c'est-à-dire écrits et illustrés en Italie.

D'ailleurs, le but principal de la publication est d'indiquer à quelles sources l'auteur, quel qu'il soit, a puisé, pour quelles raisons souvent assez futiles il s'est décidé à choisir dans l'Ancien Testament et aussi dans d'autres livres les scènes qu'il considère comme les préfigures des divers événements de la vie du Christ et de la Vierge.

Cette première partie du travail est tout à fait remarquable : je vois dans la seconde un intérêt non pas peut-être plus grand, mais plus pratique. On y trouvera très clairement exposée, et rendue manifeste par de nombreuses reproductions de miniatures, de vitraux et de tapisseries, l'influence de ce livre d'images sur l'iconographie religieuse à partir du xive siècle. La connaissance approfondie du sujet a permis aux auteurs de relever chez leurs devanciers bien des inexactitudes, de redresser bien des erreurs. Cela ne va pas toujours sans une certaine vivacité qui étonne un peu. MM. Lutz et Perdrizet ne paraissent pas, il est vrai, avoir été moins sévères pour eux-mêmes que pour les autres. Leur ouvrage, qui est fait avec une grande conscience, témoigne d'un labeur énorme : ils devront s'en tenir récompensés par la gratitude de tous ceux dont ils auront facilité les travaux. Peut-être même le nombre de ces derniers sera-t-il plus grand que les auteurs ne l'ont pensé.

C'est surtout l'influence du Speculum en Alsace qu'ils ont voulu montrer. Il n'est pas interdit de croire que cette influence a été presque aussi décisive, sinon en Italie, toujours un peu réfractaire au mysticisme septentrional, du moins en France, et spécialement dans la région parisienne. Peut-être n'y découvrirait-on pas beaucoup de vitraux inspirés du Speculum; mais les enlumineurs lui ont fait certainement de copieux emprunts. De ce fait, l'ouvrage de MM. Lutz et Perdrizet déborde sans doute le cadre qu'ils lui ont donné et fournira une aide précieuse à ceux qui suivent dans les manuscrits les progrès de l'art pictural au Moyen âge.

Je n'entends pas dire que les miniaturistes aient copié servilement les images du Speculum en leur attribuant le même sens mystique ou symbolique; mais il est certain qu'à partir du dernier tiers du xive siècle les exemplaires illustrés de cet ouvrage ont été assez répandus pour exercer une influence réelle sur les enlumineurs de la France proprement dite. Le Speculum donne, par exemple, la cruelle Tomyris, reine des Massagètes, qui fit plonger la tête coupée de Cyrus dans un tonneau plein de sang, comme une présigure de la Vierge victorieuse du démon par la part qu'elle prend à la Passion de son Fils. Qu'un peintre du duc de Berry ou de Jean sans Peur ait à illustrer, dans le traité de Boccace des Cas des nobles hommes et femmes, le chapitre 22 du livre II, qui, entre plusieurs autres tragiques événements, rappelle cette scène de sauvagerie, le seul nom de Tomyris rencontré dans le texte remettra devant les yeux de l'artiste l'image du Speculum qui lui est familière, et il s'en inspirera si bien, que son dessin semblera parfois n'en être qu'un décalque. On pourrait citer beaucoup d'exemples analogues. Il paraît donc probable que les illustrations de ce livre ont été connues d'un très grand nombre de peintres et que les manuscrits en ont dû, à un moment, être considérés comme de véritables albums de modèles où l'on

puisait communément. Aussi les archéologues, et plus particulièrement ceux qui étudient les œuvres de nos enlumineurs des xive et xve siècles, ne pourront-ils désormais se dispenser d'avoir à chaque pas recours au livre de MM. Lutz et Perdrizet. Ils y feront une ample moisson de renseignements nouveaux, indispensables, qu'ils chercheraient vainement ailleurs; ils y trouveront la clef d'une foule d'énigmes qui, pour avoir été à maintes reprises étudiées et discutées, n'en demeuraient pas moins obscures.

HENRY MARTIN

MONUMENTS BYZANTINS DE MISTRA

Publiés par M. Gabriel MILLET 1.



nographie de Mistra, attendue par tous ceux qui prennent intérêt aux problèmes de l'art du Moyen âge. Voici de longues années que l'ancien élève de l'École d'Athènes a commencé ce travail. Il a passé des saisons entières dans la Sparte byzantine; il l'a étudiée et photographiée pierre à pierre. Pour les relevés et les dessins, il

a eu des collaborateurs qui sont des architectes de grand talent, et une « associée », qui est une artiste: Madame Sophie Millet. Les résultats graphiques de ce patient travail sont réunis dans l'album qui va permettre aux lecteurs de suivre M. Millet comme s'ils avaient vécu avec lui parmi les ruines des châteaux et des églises, encore si fières sur leurs rochers.

Le livre, dont l'album est l'illustration, paraîtra, nous l'espérons, très prochainement. Une esquisse très poussée de ce livre a été donnée dans l'avant-dernier volume de l'Histoire de l'art, publiée sous la direction de M. André Michel. Cependant l'album de Mistra soulève déjà, pour ceux qui l'ont feuilleté avec attention, des questions auxquelles M. Millet n'a pas encore répondu. Il en est une qui devra être reprise, maintenant que la peinture byzantine du xime et du xive siècle nous est connue par des suites de reproductions détaillées : quels ont été au juste les rapports de cette peinture avec l'art des peintres florentins et siennois?

Giotto et Simone Martini sont, pour nous, les créateurs d'un art nouveau, pathétique et pittoresque. Mais voici qu'un art nouveau, lui aussi, par rapport à l'art byzantin des siècles précédents, nous apparaît, vers la fin du xuie siècle, dans les peintures des églises du Péloponèse; et cet art, comme l'art italien du trecento, est pathétique et pittoresque. La douleur des Pietà éclate déjà dans les Thrènes (pl. 82, 2, 122, 123). Ce sont les peintres grecs qui ont trouvé le geste de la voceratrice qui lève désespérément ses bras vers le ciel sur les panneaux de Duccio et de Simone. Les bergers virgiliens que Joachim rencontre dans la campagne, sur une fresque de Giotto à l'Arena, apparaissent sur une peinture de Mistra (pl. 126,1), coiffés de chapeaux « calabrais ». Des dames grecques, sur-

1. Monuments de l'art byzantin. Monuments byzantins de Mistra, matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce au xive siècle, recueillis et publiés par Gabriel Millet. Paris, Leroux, 1910. Album de 152 planches en phototypie.

montées d'un capulet pointu, vont rendre visite à la mère de Marie, sur son lit d'accouchée, comme feront les bourgeoises florentines de Ghirlandajo (pl. 133, 1). Le sentiment humain, la vie familière, la nature champêtre s'introduisent dans l'art religieux et lui font perdre son impassibilité monumentale, en Grèce comme en Toscane. C'est la Grèce incontestablement qui a donné l'impulsion à l'Italie par des intermédiaires qu'il reste à déterminer exactement. Mais l'art italien a bientôt dépassé l'art byzantin dans la voie de la vérité et de la vie.

Un exemple suffira ici. Lorsque Giotto développe sur les murs de l'Arena l'histoire de l'enfance de Marie, il suit l'illustration des apocryphes qui est donnée par les peintres de Mistra et, avant eux, par les miniaturistes qui ont mis en images les homélies du moine Jacques en l'honneur de la Vierge (voir ces miniatures dans le livre de M. Venturi, La Madonna). Le Florentin nous montre, dans une succession de scènes directement imitées de modèles byzantins (pl. 129-130), les prétendants de la tribu de Juda, avec leurs bâtons, dont l'un doit miraculeusement fleurir. Quand le miracle est accompli, la fin de l'histoire n'est plus la même dans les peintures byzantines et dans l'œuvre de Giotto. A Mistra, le grand prêtre se contente de remettre en garde à l'élu la Vierge qui a grandi dans le Temple. Marie suit Joseph comme une enfant, pour gagner le gynécée : nous sommes en Orient. Giotto représente le grand prêtre bénissant les deux époux : il assemble autour d'eux les prétendants évincés; l'un de ceux-ci va frapper Joseph, avec un geste de colère, qui fait penser à la jalousie et à l'amour: c'est l'Italie qui termine l'histoire byzantine de l'enfance de Marie par cette scène nouvelle, dont Raphaël devait faire l'un de ses plus radieux tableaux de jeunesse : Le Mariage de la Vierge. Il y aurait à faire encore bien des rapprochements et à poser plus d'un problème. Mais à quoi bon essayer de deviner, en regardant des images encore « muettes », ce que M. Millet nous dira mieux que personne?

E. BERTAUX



Le Gérant : P. GIRARDOT.